

JUAN DE FLANDES

JUAN DE FLANDES

MINISTERIO DE CULTURA

MUSEO DEL PRADO
25 5308
BIBLIOTECA

Museo del Prado

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA
PENTECOSTÉS. Detalle
Madrid. Museo del Prado

JUAN DE FLANDES



Detalle de *JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS* [Cat. 16]
Palencia. Retablo Mayor de la Catedral

e R.8018

25.5308

JUAN DE FLANDES

FEBRERO/MARZO 1986

MUSEO DEL PRADO

Museos e instituciones que han cedido obras a la presente exposición

AYUNTAMIENTO DE PALENCIA
CATEDRAL DE PALENCIA
CARTUJA DE MIRAFLORES. Burgos
IGLESIA PARROQUIAL DE CERVERA DE PISUERGA (Palencia)
IGLESIA PARROQUIAL DE SANTOYO (Palencia)
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. Madrid
MUSEO DIOCESANO DE PALENCIA
MUSEO DIOCESANO DE SALAMANCA
MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA
PATRIMONIO NACIONAL. Madrid
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

El Museo del Prado hace constar su agradecimiento a los directores de las instituciones anteriormente mencionadas, así como a todas aquellas personas que han hecho posible esta exposición

PEDRO AMAT MUÑOZ
RAMÓN ANDRADA PFEIFFER
JUAN ARESTI
JOSÉ MARÍA CABRERA
NICOLÁS CASTELLANOS FRANCO
MANUEL CHÁVARRI
DANIEL FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
EUGENIO FRECHOSO
CARMEN GARRIDO PÉREZ
LUIS GONZÁLEZ SEARA
PIEDAD ISLA
FRANCISCO JAMBRINA SASTRE
RAMÓN JORDÁN DE URRIÉS
SOLEDAD LORENZO
FLORENCIO MARCOS RODRÍGUEZ
RAFAEL MARTÍNEZ GONZÁLEZ
MAURO REPULLEZ
EDUARDO RIPOLL
MARÍA TERESA RUIZ ALCÓN
ÁNGEL SANCHO CAMPO
MANUEL SANTONJA GÓMEZ
FRANCINE Y PIERRE VANDEVIVERE

LA EXPOSICIÓN PRESENTE DEBE CONSIDERARSE PROLONGACIÓN DE LA CELEBRADA EN EL MARCO DE EUROPALIA ESPAÑA-85. ES OBLIGADO, PUES, DEJAR CONSTANCIA DE ELLO, YA QUE SIN SUS GESTIONES PREVIAS NO HUBIERA SIDO POSIBLE SU REALIZACIÓN.

Catálogo patrocinado por la
FUNDACIÓN PARA EL APOYO DE LA CULTURA
con la colaboración de



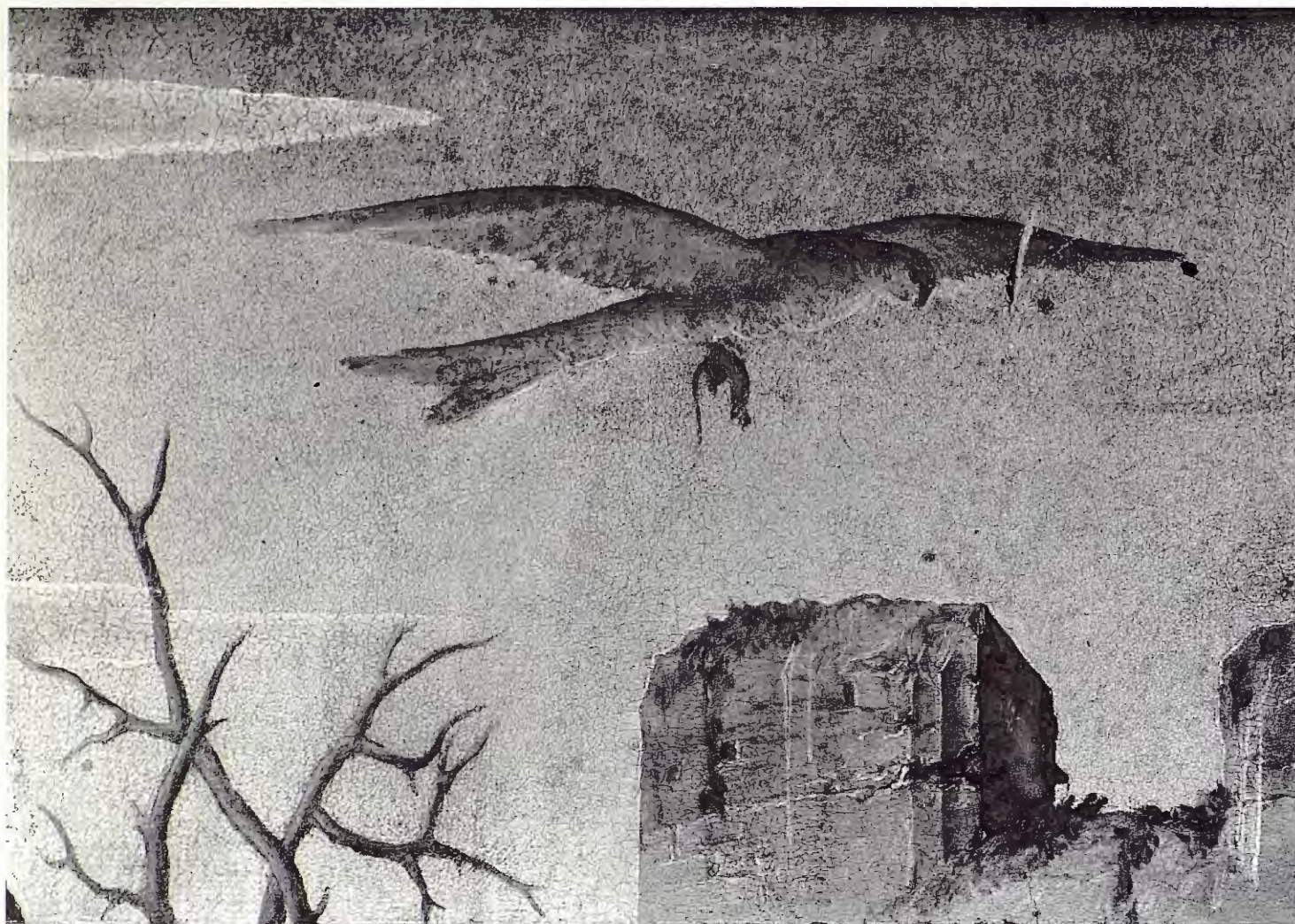
Í N D I C E	
9	PRESENTACIÓN
11	JUAN DE FLANDES. LA VIDA
15	LA OBRA BASES CRÍTICAS Y PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN
19	EL ESTILO SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN
29	LÁMINAS COLOR
53	CATÁLOGO
107	BIBLIOGRAFÍA

Preparación, texto y catálogo
IGNACE VANDEVIVERE

Catedrático de la Universidad Católica de Lovaina
Director del Museo de Lovaina la Nueva

Textos relativos al Políptico de Isabel la Católica

ELISA BERMEJO
Directora del Departamentxo de Historia del Arte
«Diego Velázquez» del Centro de Estudios Históricos
(C.S.I.C.)



Detalle de la *ADORACIÓN DE LOS MAGOS* [Cat. 1]
Cervera de Pisuerga (Palencia). Iglesia de Santa María del Castillo

En el marco del festival Europalia 1985, recientemente clausurado, con que España se ha incorporado a los periódicos festivales europeos organizados por aquella entidad belga, se exhibió sucesivamente, en Brujas y en Lovaina la Nueva, una breve exposición consagrada a la figura de Juan de Flandes, el enigmático y refinado artista que fue pintor en la corte de Isabel la Católica y al que debemos algunas de las más bellas, líricas y misteriosas realizaciones artísticas de su tiempo.

Un conjunto, breve y expresivo, de obras procedentes de iglesias y museos castellanos se reunieron allí para admiración de quienes visitaron las dos exposiciones, mostrando fases de su evolución y algunos ejemplos de lo que fue su huella.

A su regreso a España y, antes de su definitiva devolución a los propietarios, se ha pensado que sería grato al público español poder contemplar cuanto allí se exhibió, juntamente con las cuatro importantes tablas que de su mano guarda el Prado y junto a algunas de las maravillosas piezas subsistentes del Políptico de la Reina Católica, que custodia el Patrimonio Nacional y que no se prestaron a Europalia en razón de su extrema fragilidad.

La preparación de la Exposición en Bélgica corrió a cargo del profesor Ignacio Vandevivere, especialista bien conocido internacionalmente por su dedicación al estudio del mundo hispano-flamenco. A él se deben la mayor parte de los textos que aquí se recogen y que constituyen una verdadera monografía crítica sobre el artista, con extensa aportación documental, y con una importante labor de investigación y de elaboración de hipótesis, que en algún caso pugna con las afirmaciones previamente asentadas, o plantea polémicas interpretaciones. Su rigor y su coherencia dotan de evidente respetabilidad a cuanto expone y su aportación queda ahí como un importante jalón en la investigación en torno al artista, sus contemporáneos y su ambiente.

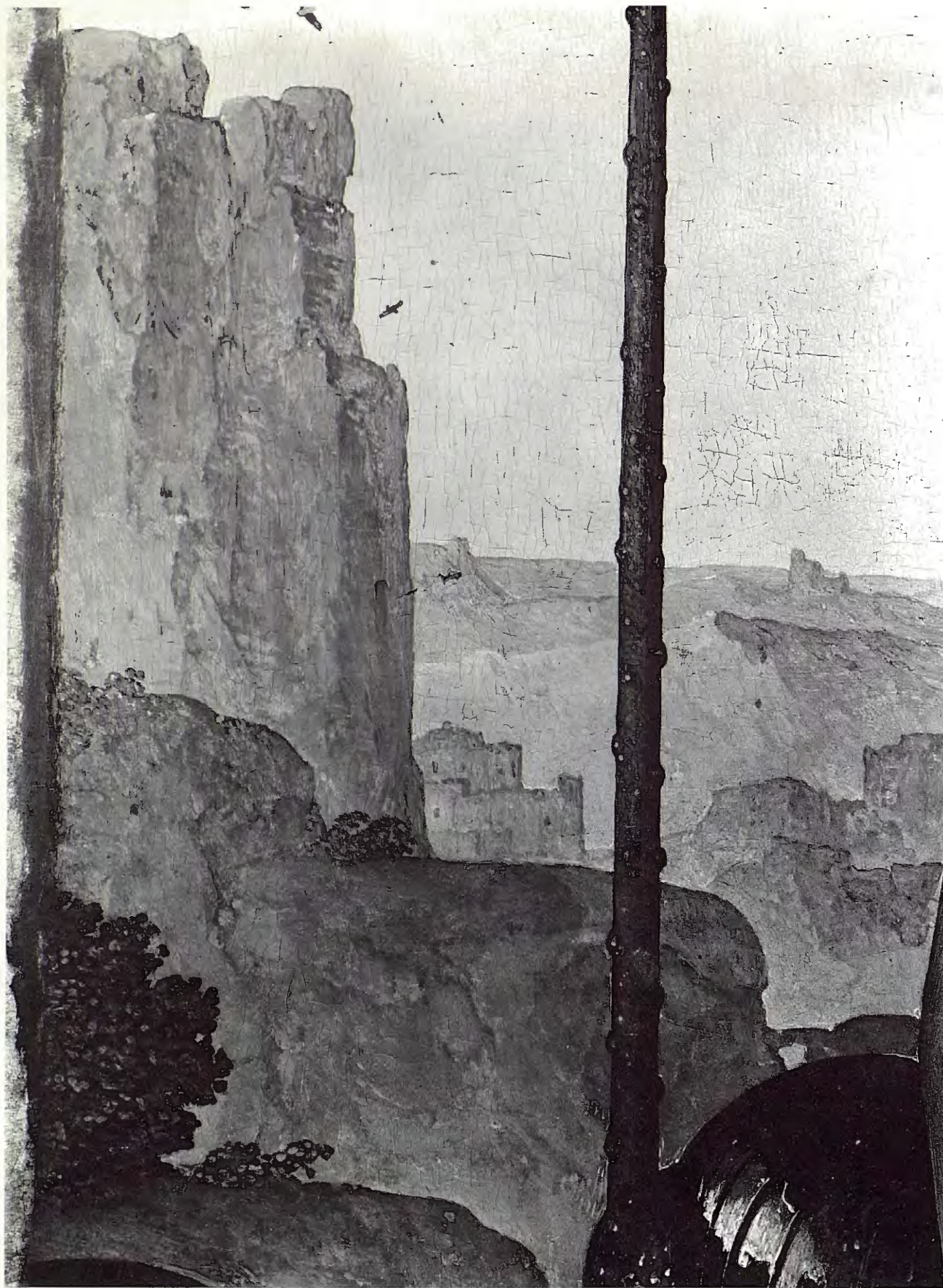
Se recibe ahora en el Museo del Prado este importante conjunto y, al enriquecerlo con las tablas del Patrimonio Nacional, se ha creído obligado invitar a colaborar en este Catálogo a quien dedicó a Juan de Flandes, en 1964, una cuidadosa monografía que permanece como forzoso punto de partida de cualquier nueva investigación siendo, en la actualidad, la más rigurosa especialista española en el ambiente artístico de nuestro siglo XV castellano. La doctora Elisa Bermejo ha aceptado preparar, en brevísimo tiempo, unas páginas que sitúan en el marco de la exposición el singular conjunto procedente de Palacio, parte pequeña, pero enormemente significativa de lo que fue el maravilloso políptico de la Reina que pareció a Alberto Dürero incomparable «en perfección y calidad».

El Museo del Prado debe, pues, agradecer a estos dos estudiosos de nuestra pintura su generoso esfuerzo para mostrar al público español y a los visitantes del Prado este singular capítulo de la pintura de nuestro «otoño de la edad media» donde se funde la más refinada tradición flamenca con las tempranas aportaciones de Italia, en el escenario de una Castilla que iniciaba, para bien y para mal, su gran aventura histórica.

También debemos dejar constancia de nuestro agradecimiento más caluroso a quienes han accedido a depositar en el Prado por unas semanas estas tablas singulares, prolongando aún más la larga ausencia de las mismas de sus lugares de origen.

La ocasión de ver reunida buena parte de la obra del gran maestro, quizá no vuelva nunca a repetirse. Los visitantes del Museo del Prado en estos días se benefician de ello y, en su nombre, reitero aquí nuestro agradecimiento y nuestra satisfacción.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ
Director del Museo del Prado



Detalle de *JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS* [Cat. 16]
Palencia. Retablo Mayor de la Catedral

JUAN DE FLANDES

LA VIDA



Probable autorretrato de Juan de Flandes
en el *Santo Sepulcro* del Retablo Mayor
de la Catedral de Palencia
[véase cat. 17]

El primer documento en el que se menciona a Juan de Flandes se remonta al año 1496, fecha de su contrato como pintor oficial de la Reina Isabel de Castilla. Aunque el nombre que se le da en español no deja duda alguna sobre su origen flamenco, el estilo de sus obras permite afirmar que se formó en el medio gantés del último cuarto del siglo XV, como lo indica la fuerte huella que han dejado en sus cuadros Hugo Van der Goes y Justo de Gante. Además, posiblemente trabajó en la corte de Maximiliano, al igual que el Maestro de María de Borgoña, miniaturista cuyo arte tiene mucho que ver con el suyo.

Desde 1496, Juan Flamenco, alias «Juan de Flandes», se instaló en la Cartuja de Miraflores de Burgos para pintar el *Retablo de San Juan Bautista*. El coro abacial de esa iglesia ya acogía las tumbas de los padres de Isabel de Castilla. Su autor, Gil de Siloé, un escultor gótico originario de Amberes, empezaba en aquel momento el enorme retablo del altar mayor de esa iglesia, donde figuran igualmente los padres de la soberana. Durante esta primera estancia en Burgos, que se prolonga por lo menos hasta 1500 aproximadamente, Juan de Flandes tuvo que encontrarse con el pintor Michel Sittow, quien ya estaba instalado en la corte desde 1492. Se sabe que ese Michel Sittow, originario de Reval (actualmente Tallinn en Estonia), completó su aprendizaje en Brujas a partir de 1484. Es muy verosímil que Juan de Flandes ya le hubiera conocido en esa ciudad. Este artista, brujiense de adopción, fue contratado por la corte española, posiblemente como retratista (Cfr. TRIZNA, 1976). A este respecto hay que recordar que la política matrimonial de los Reyes Católicos implicaba, según era costumbre en el siglo XV, un intercambio de retratos de los príncipes y princesas casaderos. Una carta del rey Fernando dirigida en 1486 a la corte de Nápoles consigna la falta de retratistas en su corte y, durante el envío de la embajada inglesa a España en 1489, embajada que debía negociar la alianza política y matrimonial en nombre del rey Enrique VIII, un pintor, Antonio Ynglés, que acompañaba a la delegación, fue contratado por la Reina Isabel hasta 1490 especialmente para hacer los retratos de los infantes reales. No obstante, el gusto de la reina iba dirigido preferentemente al arte flamenco. Lo mismo le ocurría a su padre Juan II de Castilla, y los grandes de su corte, entre los que figuraban el obispo Fonseca, los Enríquez o los condestables de Castilla, compartían su gusto. La colección de los primitivos flamencos de la capilla Real de Granada refleja, todavía en nuestros días, ese gusto real (Cfr. VAN SHOUTE, 1963). Numerosas pinturas y esculturas conservadas en las iglesias y en los monasterios españoles demuestran también que este arte era importado, ya fuese porque hubieran sido compradas directamente en Brujas, Bruselas o Amberes, ya fuese por que se pudieran atribuir a los artistas de los Países Bajos que emigraron por aquella época a España. Además, el retrato flamenco tenía fama europea. Así pues, no era nada sorprendente que en el momento en que se preparaba la alianza entre Fernando y Maximiliano de Austria, se escogiera como retratista a un pintor formado en Brujas.

En lo que respecta a Juan de Flandes, su aparición se inicia en el momento preciso en que acababa de concluirse el doble proyecto de boda de Don Juan con Margarita de Austria y de Felipe el Hermoso con Juana la Loca. Las embajadas ya lo llevaban preparando desde 1488. Juan de Flandes y Sittow, posiblemente asistieron a la ceremonia de la boda del infante Don Juan y de la Princesa Margarita celebrada en Burgos en 1497. Algunos retratos atribuibles a Juan de Flandes, entre los que se cuenta el de la Reina Isabel conservado en el Pardo y el de Juana la Loca antes de su partida para Flandes en 1496 (Lugano, colección Thyssen), dan testimonio de esa típica actividad de los pintores de corte. Pero sin duda la reina le encargó sobre todo imágenes piadosas. El *Políptico de*

Isabel (su «oratorio» según los inventarios) es un ejemplo de esto, así como la pequeña *Piedad* del mismo estilo y de la misma técnica que se conserva en la colección Thyssen.

Es posible que Juan de Flandes también sea el autor de los ángeles músicos que decoran las bóvedas del coro abacial de Guadalupe, otro monasterio muy querido de la Reina Isabel y donde esta última hizo construir un oratorio que da al coro abacial. Esas pinturas murales han sido realizadas en la misma época, entre 1495 y 1498, por un tal «Flandresco». Las cuentas de la tesorería de Isabel que permiten comprobar la actividad de Juan de Flandes como «pintor de su Alteza» de 1496 a 1504, año de la muerte de la soberana, no dan datos precisos sobre la naturaleza de su trabajo (Cfr. ZARCO DEL VALLE, 1870 y DE LA TORRE, 1956). Esas cuentas dan algunos detalles interesantes desde el punto de vista cronológico y financiero. Las primeras referencias aparecen en el registro del tesorero de la reina, Gonzalo de Baeza. En este registro se especifica que este último entrega a Juan de Flandes dos sumas sucesivas de 6.000 y de 15.000 maravedíes para que ejecute dos cédulas de la reina, fechadas respectivamente el 12 y el 14 de julio de 1496. Estos pagos están destinados a ayudar al pintor a hacer frente a sus gastos (*ayuda de costa*). La segunda partida especifica además que la suma incluye una asignación especial «para su vistuario e ayuda de costa». Evidentemente se trata de gastos de instalación. El 27 de septiembre, el contrato establece una renta anual de 20.000 maravedíes. El 8 de marzo de 1498 se modifica el contrato y el pintor a partir de ese año recibe 30.000 maravedíes. Cobrará esta cantidad hasta el año 1504 inclusive.

La muerte de la Reina Isabel, el 26 de noviembre de 1504, constituye un acontecimiento muy importante en la vida de Juan de Flandes. Al no recibir ya su sueldo como pintor de corte, a partir de ese momento deberá conseguir los contratos por su cuenta. Pero sus relaciones en la corte le permitirán obtener, hasta el final de su vida, encargos muy importantes.

En 1505 la Universidad de Salamanca, uno de los focos del humanismo en España y uno de los grandes centros del primer Renacimiento, le contrata. El primer encargo que le hacen a Juan de Flandes no es ni más ni menos que los cuadros del retablo principal de la capilla universitaria, cuyas esculturas acababa de terminar Felipe de Bigarny. Este escultor borgoñón, instalado en Burgos desde 1499, conoció un éxito inmediato entre los prelados más notables. Su arte italianizante respondía a un gusto nuevo, asociado al desarrollo de una nueva visión más amplia y abierta de la figura humana. El primer pintor que la Universidad pidió para ese retablo tenía el mismo origen y estaba aún más abierto al Renacimiento italiano: se trata de Juan de Borgoña quién renunció verosímelmente al encargo que se le hizo debido a las importantes pinturas murales que le retenían en la catedral de Toledo. Juan de Flandes fue «el mejor pintor que podieren», que la comisión escogió para sustituirle.

El retablo, iniciado en septiembre de 1505, fue terminado en noviembre de 1507. Las discusiones referentes al coste de su trabajo (100.000 maravedíes, es decir más de tres veces la renta anual que recibía en la corte...) se cerraron el 24 de julio de 1508. Ese mismo día los representantes de la Universidad decidieron someter al pintor al proyecto de un nuevo retablo para el hospital de la Universidad. Sería escogido «porque Juan de Flandes es tan excelente pintor». Mientras tanto, el pintor ya había realizado el *Tríptico de San Miguel* para el monumento funerario de un canónigo de la catedral: Francisco Rodríguez de San Isidro († 1506).

La última etapa de su vida le lleva, desde 1509, a Palencia, a la Tierra de Campos, donde le llamaron para pintar unos cuadros destinados a la amplia-



JUAN DE FLANDES
Retrato de Isabel la Católica
Patrimonio Nacional
Madrid. Palacio de El Pardo



JUAN DE FLANDES
Retrato de Doña Juana la Loca
 Colección Thyssen-Bornemisza. Lugano

ción del *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia. Este encargo, contratado el 19 de diciembre de 1509, fue fruto de la intervención personal de uno de los consejeros de los Reyes Católicos: el obispo Juan Rodríguez de Fonseca. Antes de ocupar la sede de Palencia, de la que fue titular de 1505 a 1513, este prelado fue embajador de los Reyes Católicos en Flandes; acompañó a Catalina de Aragón a Inglaterra en 1502 y estuvo encargado, el año siguiente, de cuidar de Juana la Loca en Medina del Campo. Además desempeñó un importante papel en la colonización del Nuevo Mundo. Apartado del poder en 1506 por Felipe el Hermoso, Fonseca recuperó toda su influencia en la corte durante la segunda regencia de Fernando (1507-1516). El contrato de Juan de Flandes para realizar el *Retablo Mayor* obedece al pronunciado gusto del obispo por el arte flamenco cuyas señales también pueden encontrarse en las obras que encargó para la catedral de Palencia. Por ejemplo, el *Retablo de la Pasión* de Jan Joest de Calcar que el obispo trajo de Flandes en 1505 y que colocó en el centro del trascoro. Esta monumental pared plateresca lleva sus armas rematadas con un enorme escudo de los Reyes Católicos. Una serie de importantes tapices bruseleses de principios del siglo XVI también ilustran este prestigioso mecenazgo. Fonseca sin duda no fue ajeno a la elección de Juan de Flandes para las pinturas de la Iglesia de San Lázaro de Palencia que dependía de la catedral. Aquí encontramos a otro personaje, Don Sancho de Castilla, que desempeñó un papel de primer orden junto a los Reyes Católicos. Miembro, y después, decano del Consejo real; capitán general, participó en la toma de Granada y fue preceptor del Infante Don Juan. En Palencia, de donde era Señor, fue él quien recibió el juramento de fidelidad a la ciudad pronunciando el 4 de abril de 1506 por el obispo Fonseca. Este le permitió fundar su capilla en el coro de la iglesia de San Lázaro; el acta del 8 de diciembre de 1508 preveía la construcción de un retablo.

La última obra que se puede atribuir al pintor, el *San Juan Bautista* del Museo arqueológico de Madrid, también proviene de Palencia. De confirmarse que esta obra proviene originalmente del convento de Santa Clara de Palencia, no habría duda alguna de que fue un tal Don Fadrique Enrique, otro gran personaje del entorno real, quien intervino a favor de Juan de Flandes. Por otra parte es interesante comprobar que este almirante de la flota real acompañó a Juana la Loca a Flandes y formó parte del séquito de Margarita de Austria camino de España.

La muerte del pintor en Palencia en 1519 está atestiguada en las cuentas del *Retablo Mayor* (VANDEVIVERE, 1967, pág. 34). Juan de Flandes dejó viuda y un hijo, Pedro de Flandes, entallador (PORTELA SANDOVAL, 1977, pág. 221-225) quien a su vez tuvo un hijo, citado como él, en las actas capitulares de la catedral: «Baltasar de Flandes hijo de Pedro de Flandes entallador e mozo de coro» (citación realizada el 30 de abril de 1544). El apelativo «de Flandes» parece haberse transformado en Palencia desde esa época en un verdadero apellido. Desde el punto de vista artístico, la posteridad de Juan de Flandes se manifiesta en numerosos retablos pintados por artistas de Palencia y de la Tierra de Campos que tomaron sus obras como modelo y que incluso es posible que le vieran trabajar: se trata de una verdadera escuela.

LA OBRA
BASES CRÍTICAS Y PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN

El fundamento sobre el que se puede establecer el catálogo de Juan de Flandes lo constituye el conjunto de los cuadros que el pintor realizó para el *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia como respuesta a un contrato fechado el 19 de diciembre de 1509. Ese documento proporciona los temas y las dimensiones correspondientes. Las cuentas indican que el pintor realizó estas obras entre 1510 y 1518. Los archivos de la catedral permiten además seguir con gran precisión la historia posterior de este conjunto y explicar su situación actual. Así pues, se puede situar en 1559 más o menos, la fecha de cuando se quitó la tabla del

JUAN DE FLANDES
Fragmento de la predela
del Retablo de la Capilla Universitaria
de Salamanca, con
Santa Apolonia y Santa María Magdalena,
una vez restauradas y antes de su restauración
[véase cat. 13]



Calvario de Juan de Flandes, que desde 1944 se conserva en una colección privada madrileña. Debido a una notable identidad de estilo y de técnica se puede atribuir e incluso fechar en el mismo período, el *Descendimiento de la cruz* y la *Piedad* procedentes de la catedral de Palencia, que se encuentran actualmente en la misma colección que el *Calvario* del *Retablo Mayor*.

Ocurre lo mismo con las tablas, muy semejantes material y estilísticamente al retablo de San Lázaro de Palencia, adquiridas por el Prado y la National Gallery de Washington. Tanto su estilo como la fecha de fundación de Sancho de Castilla, que posiblemente fue quien se lo encargó, permiten situar su realización en la misma época que la de los cuadros de la catedral. Este hecho está confirmado documentalmente en las cuentas del notario de la catedral de Palencia, patrono de la Iglesia de San Lázaro: el 19 de marzo de 1520 se realizó un pago a la viuda de Juan de Flandes por intermedio del mayordomo de San Lázaro (VANDEVIVERE, 1967, pág. 61).

Por último, el *San Juan Bautista* del Museo Arqueológico de Madrid, procedente de Santa Clara de Palencia, por el contexto, el estilo y la técnica, también puede ser considerado con seguridad una obra del pintor y posiblemente una de sus últimas producciones. Así, basándonos en el conjunto de los 11 cuadros

autenticados del *Retablo Mayor* de la catedral, la producción de Juan de Flandes en Palencia entre 1510 y 1519 constituye una sólida base para establecer las características estilísticas, aun cuando haya que tener en cuenta el hecho de que se trata de obras del final de la carrera del artista.

Estos rasgos estilísticos son los que han permitido a Gómez Moreno identificar los restos de la predela del retablo de la capilla Universitaria de Salamanca (*Santa Apolonia y Santa Magdalena*) cuya historia publicó. Los archivos de Salamanca nos muestran efectivamente el contrato (fechado el 2 de septiembre de 1505) de Juan de Flandes y unas cuentas que permiten afirmar que el pintor terminó esta obra en 1507.

El *Retablo de San Miguel*, del Museo Diocesano de Salamanca, puede serle atribuido por el estilo. Su pertenencia original a la tumba del canónigo Francisco Rodríguez, en el claustro de la catedral de Salamanca, permite además situarlo hacia 1506, quedando así confirmada la atribución. Este segundo grupo de pinturas documentadas, amplía y matiza la imagen que se puede tener del arte de Juan de Flandes. Más allá de las constantes estilísticas establecidas a partir de las obras de Palencia, también se pueden deducir algunos indicios de evolución.

Esta evolución se hace muy evidente leyendo las comparaciones que es posible establecer con los cuadros procedentes de la Cartuja de Miraflores. Estas obras están claramente fechadas por el cartulario abacial entre 1496 y 1500 (1499 para el *Retablo de San Juan Bautista* y 1500 para el *Ecce Homo*). La historia posterior del retablo ha podido ser establecida con gran exactitud en sus puntos esenciales por J. DE COO y N. REYNAUD, 1967. En lo que respecta a la autenticidad, un problema que suscitan los textos de Miraflores es el del apelativo del pintor: «Juan Flamenco» y no Juan de Flandes. Sin embargo el estilo permite resolverlo.

Un problema análogo, pero más complejo, se plantea en la atribución de los ángeles que un tal «Flandresco» pintó en la misma época (entre 1495 y 1498) en las bóvedas del coro de la abacial de Guadalupe. El nombre que nos proporciona el documento del prior de Guadalupe, el Padre Calero, da lugar a más de una conjetura, pues Juan de Flandes no era el único pintor flamenco que trabajaba en España en aquel entonces. La cuestión podría sin duda zanjarse si no hubiese diferencias de técnica y de función que entorpecen la comparación del estilo. Si se tiene en cuenta esta incertidumbre, la atribución puede considerarse plausible. Idéntico problema de crítica de estilo se plantea respecto del fresco que representa a San Antonio el Ermitaño, en el primer piso del claustro de la Universidad de Salamanca que Gudiol (1957) atribuye a Juan de Flandes. La dificultad se acrecienta por el gran deterioro de la pintura.

Una de las principales obras atribuidas a Juan de Flandes, basándose en la crítica de estilo, es el *Políptico de Isabel* (BERMEJO, 1962, pág. 10-17, pl. 1-17). Aunque estamos bien informados sobre la historia posterior de este conjunto de tablas, que eran 47 durante el inventario de los bienes de la reina en el Castillo de Toro en 1505, sin embargo ningún nombre figura en los documentos, excepto el de Michel Sittow. A este artista se le cita en un inventario de colección de Margarita de Austria que se llevó a cabo en Malines el 17 de julio de 1516 a propósito de dos de los 32 *tableautins* adquiridos en 1505 durante la venta de las colecciones de la Reina Isabel en Toro. El texto indica «*trente petis tableaux, tous d'une grandeur, de la vye et passion de Nostre Seigneur, qui sont deans une layette de sapin où en y avoit XXXII, mais les deux qui estoient faiz de la main de Michiel, sont estez prins pour faire ung double tableaux, lequel est touché cy-devant, et est enchâssé de ciprès, et sont l'assumpcion de Dieu, et celle de Notre-Dame*» (TRIZNA, 1976, pág. 73).



Retablo Mayor
de la Catedral de Palencia

Aunque la diferencia entre la *Asunción* de la National Gallery de Washington y la *Ascensión* (colección Earl of Yarborough, en Habrough) y los demás cuadritos resulta evidente, no es menos cierto que existe cierto parentesco que suscita el problema de las relaciones entre ambos pintores. El hecho de que los dos estuvieran influidos por la tradición de Brujas y de que trabajaran de concierto en la corte de Isabel explica estas relaciones estilísticas. De ahí la duda de más de un crítico en separarles en ciertos casos. Nicole Reynaud (1967, págs. 139-140) suscita la cuestión a propósito del *Retablo de San Juan Bautista* de Miraflores. Sea cual fuere el problema de la influencia recíproca entre Juan de Flandes y Sittow, las 25 tablas del *Políptico de Isabel* que E. Bermejo (1962, págs. 10-17) atribuye a Juan de Flandes presentan efectivamente un parentesco de estilo lo suficientemente estrecho con las obras documentadas como para que se pueda, de acuerdo con la opinión de Justi, (1887) mantenerlas en el catálogo de obras seguras de Juan de Flandes. En lo que a esto respecta, queda la cuestión de dar una fecha más precisa que la que ofrece el abanico cronológico de 1496-1504, que corresponde a su actividad al servicio de Isabel. Esta cuestión suscita a la vez la de la evolución del artista. Esta última se plantea todavía con más fuerza a propósito de la atribución de la *Adoración de los Magos* de Cervera de Pisuer-ga que podría ser una de las primeras obras pintadas en España por Juan de Flandes. El testamento de su donante, Gutierre de Mier, fechado en 1513, y los retratos reales, permiten situar la producción de esta pintura en la órbita de la corte de los Reyes Católicos en Burgos y en el contexto de la doble boda con los Habsburgo.

EL ESTILO

SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN

La formación de Juan de Flandes en el medio gantés de los años 1470-1480 se manifiesta claramente en el conjunto de su obra. El pintor llevará adelante esta herencia hasta el final de su vida.

A partir de Justi, los críticos han destacado la evidente filiación entre la miniatura «ganto-brujense» y el *Políptico de Isabel*. Esta relación iba a ser precisada por Winkler (1924, 1925, 1926) quien ha puesto de relieve el estrecho parentesco estilístico con las obras del Maestro de María de Borgoña. Este miniaturista gantés se formó en el arte de Hugo Van der Goes y fue influido por el

MAESTRO DE MARÍA DE BORGONA
El prendimiento de Cristo
Libro de Horas de E. de Nassau
Oxford. Bodleian Library. Ms. Douce 219



JUAN DE FLANDES
La llegada de Judas
Detalle de la Oración en el Huerto
Retablo Mayor de la Catedral de Palencia



de Justo de Gante (DE SCHRIJVER, 1975, págs. 329-330) doble ascendente que se encuentra precisamente en el arte de Juan de Flandes. Este último también comparte con ese miniaturista un sentido de la composición narrativa dominada por la búsqueda de una atmósfera meditativa y de una expresión dramática. Se encuentran numerosas semejanzas de invención en la escenografía así como un idéntico gusto por los detalles ambientales.

Juan de Flandes es discípulo de Van der Goes y su estilo está emparentado al de Justo de Gante, antes que nada, por una sensibilidad a la profundidad del espacio aéreo que renueva la herencia de Van Eyck. Se trata, mediante la materialidad de la luz, de crear un ambiente que rodea la representación y suscita la emoción y la meditación. Desde este punto de vista se observará la importancia de los paisajes y la búsqueda sistemática de efectos de penetración o de difusión de la luz producidos por el uso de tonos muy modulados.

Otro tanto sucede con el cromatismo: las atrevidas oposiciones de rojos, verdes y blancos están directamente relacionadas con el arte de Van der Goes, así como el gusto por los acordes raros y preciosos lo será con el de Justo de Gante. En la composición espacial, la influencia del primero se denota en el empleo de poderosos resortes escénicos, rocas o arquitecturas. Además, como este maestro y su émulo, el Maestro de María de Borgoña, Juan de Flandes coloca a menudo unos espectadores diminutos que, desde su posición apartada llevan la atención hacia la escena principal.

La monumentalidad expresiva de los personajes situados en primer plano, exaltados por la densidad plástica de sus formas, su realismo y su emotividad, expresa igualmente su filiación con Van der Goes. Esta se plasma todavía más en los préstamos de modelos: figuras, grupos, e incluso composiciones. Así por ejemplo, los viejos de lengua barba, el profeta que introduce la escena del *San-*

to *Entierro* de la catedral de Palencia, los grupos de personajes: en el cuadro mencionado o en el *Descendimiento de la cruz* procedente de la catedral (Madrid, colección privada), el grupo, escalonado en una dramática línea oblicua, del Tránsito de la Virgen, recuerda al de la *Lamentación de la Virgen* del Museo de Viena. Asimismo, en la *Piedad* que hace pareja con el otro cuadro de Juan de Flandes (en la misma colección), el grupo de la Virgen que sujeta el Cristo, ya pintado según el mismo modelo en el *Retablo de San Miguel* de Salamanca procede de una obra de Van der Goes, cuya composición reproduce Juan de Flan-



VAN DER GOES
Profeta presentando la escena
de *La adoración de los pastores*
Berlín-Dalhem
Gemäldegalerie der Staatlichen Museen

JUAN DE FLANDES
Profeta presentando la escena
en el *Santo Sepulcro*
Retablo Mayor de la Catedral de Palencia

des en la pequeña *Piedad* de la colección Thyssen tal como lo ha mostrado Winkler (1964, pág. 104).

La huella de Justo de Gante es menos evidente. Pero se la ha podido observar en la *Adoración de los Magos* de Cervera (cat. n.º 1) y en el *Políptico de Isabel* (por ejemplo, el enorme anciano del primer plano de la *Multiplicación de los Panes* del Palacio Real de Madrid). La aportación de Memling sólo se percibe esporádicamente en figuras como la de *San Miguel* del retablo de la catedral de Salamanca o en la *Resurrección* de la catedral de Palencia. Estas dos figuras muestran que Juan de Flandes debió de ser sensible a la búsqueda de la elegancia hierática y de la dulzura ensoñadora del maestro de Brujas. Esta búsqueda de la forma bella contrasta con la violencia caricaturesca de las figuras de las escenas de la Pasión de Palencia, como en el *Ecce Homo* o el *Camino de la cruz*. Al combinar el sueño con el drama, el pintor opone comúnmente la expresión violenta a la gracia. Esta tensión estética apoya una visión casi maniqueísta de los actores en las escenas de la Pasión que ya aparece en los cuadros del *Políptico de Isabel* y que se acentúa en las grandes tablas de Palencia.

La variedad formal y de relieve de los pliegues (quebrados o redondeados, macizos o aéreos, envolviendo y subrayando el cuerpo o disimulando sus volúmenes) responde a la diversidad de los temas representados y traduce una sensibilidad plástica a los movimientos de los seres y de las materias. El ilusionismo típicamente flamenco de estas últimas ha dado lugar a fórmulas que llaman la atención de los pintores castellanos que, en la región de Palencia, van a intentar

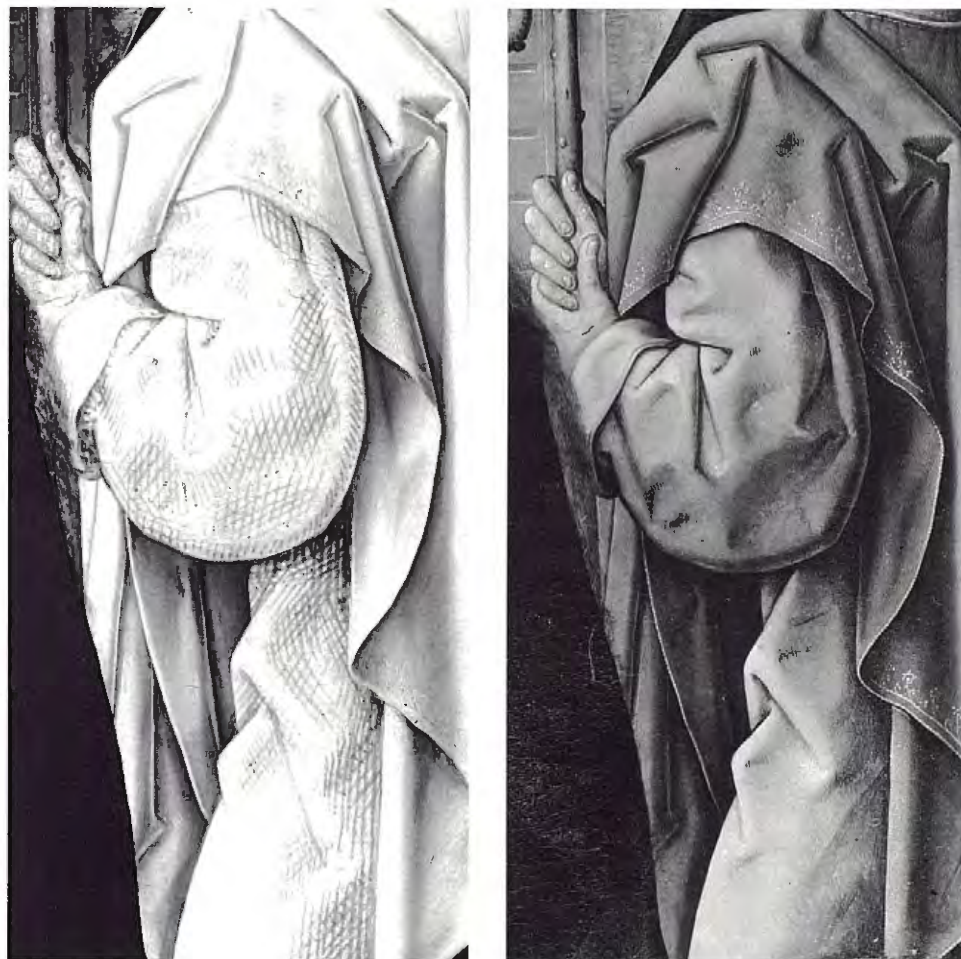
imitarlas. Así, por ejemplo, las piedras preciosas, sacadas de Van Eyck, en el Políptico del *Cordero Místico* y con las que siembra generosamente el suelo en las escenas de la vida de Cristo. Encontramos este símbolo paradisiaco en la *Adoración de los Magos* de Cervera el *Bautismo de Cristo* de Miraflores el *Políptico de Isabel*, el *Retablo de San Miguel*, en Salamanca y los tres retablos de Palencia. Otro efecto recurrente que equivale casi a una firma es el del reflejo de una ciudad en llamas detrás de los barrotes a contraluz (símbolo del mal, opuesto a la imagen paradisiaca de las gemas) sobre las armaduras.

La materia es mostrada de forma privilegiada mediante esos accidentes que por su acción sistemática nos remiten a un tiempo inmemorial que hace soñar y participar en el tema al espectador. El gusto del pintor por los muros o las rocas en ruinas es notable y comparable al de Mantegna. Es un virtuoso de la evocación de los viejos revoques. Pero también multiplica la fragmentación de la piedra o los desgarrones y las grietas de los cueros, pergaminos o tejidos. Así mismo también sobre muchos rostros se vislumbran visiblemente los estigmas de la vida. Este verismo que Juan de Flandes ha mantenido durante toda su evolución está sostenido por la técnica pictórica que adquirió en Flandes.

Como consecuencia de los primeros análisis recogidos en 1963 durante la misión preparatoria al Corpus de los Primitivos Flamencos de Palencia, se ha hablado del carácter «hispano-flamenco» de la técnica pictórica de los cuadros de Palencia (THISEN y VYNCKIER, 1964). En el Corpus (VANDEVIVERE, 1967), he tenido ocasión de precisar este punto de vista. Recordaremos primero que a pesar de ciertos matices, la técnica de estos cuadros es una prolongación de la de los maestros flamencos de finales del siglo XV. Pero, a semejanza de estos últimos, Juan de Flandes no intenta seguir dando a la superficie el pulido indiferente de un espejo, como todavía ocurre en un Van der Weyden, un Bouts o un Memling. Los rastros del pincel son bastante más evidentes. El relieve de las formas está reforzado por el espesamiento de los realces de la luz y por la incidencia de las veladuras en las sombras. Estos cambios ya aparecen en un Justo de Gante, en el *Tríptico de la crucifixión* de la catedral de Saint-Bavon en Gante, en Van der Goes, y de forma aún más evidente, en los maestros flamencos de finales del siglo XV, como el *Maestro de la Leyenda de Santa Lucía* o el *Maestro ante Santa Gudula*. Ambos pintores tienen también la costumbre de perfilar algunas formas, rostros por ejemplo, mediante contornos para aislarlos de las zonas que les rodean. Juan de Flandes utiliza un procedimiento análogo aunque el resultado sea muy diferente. En efecto, en los dos maestros mencionados los contornos limitan las formas y sirven para paliar las carencias de su relieve. Por el contrario, Juan de Flandes utiliza esas líneas de una forma mucho más evidente, a modo de orillas de sombra o de luz que refuerzan el volumen de la forma. En una palabra, como sus contemporáneos flamencos, Juan de Flandes tiende a completar la modulación interna de la masa cromática mediante un trabajo de superficie tan ágil como abundante. Es indudable que ha acentuado este aspecto. El uso sistemático de determinados procedimientos demuestra incluso una apreciación, bastante excepcional para la época, sobre las posibilidades de la pintura al óleo. Así por ejemplo, la pasta todavía fresca ha sido trabajada repentinamente con el anta del pincel (se trata de un verdadero dibujo de superficie); algunas veladuras o la pasta han sido modelados bien por estampado, bien mediante huellas digitales (en ambos casos se trata de una especie de granulación epidérmica que completa la modulación en profundidad).

Observemos que el empleo del anta del pincel ya ha sido señalado en obras del Maestro de Flémalle, de Van Eyck, de Bouts y de Van der Goes. Pero en estos ejemplos ese uso está extremadamente limitado y es más bien accidental.

Por el contrario, en Juan de Flandes se trata, para hablar con propiedad, de un procedimiento generalizado, pues el antra del pincel sólo le sirve realmente como segundo instrumento. Resulta muy evidente en Palencia pero ya está presente en las primeras obras como en Cervera (cat. n.º 1) o en Miraflores (cat. n.º 11). Por otra parte, su dibujo oleoso en la superficie evoca una técnica de miniaturista. Así, muchas zonas están animadas mediante frotis o por un juego muy denso de pequeñas pinceladas claras u oscuras, paralelas o entrecruzadas. En sus primeras obras, como los retablos de Cervera y de Miraflores cuya super-



JUAN DE FLANDES
Detalle del manto de San José
en la *Natividad*
Retablo Mayor de la Catedral de Palencia
Fotografías con luz infrarroja y luz ordinaria

fice pictórica es mucho más lisa que en Palencia, la minuciosidad miniaturista es bastante más evidente. Esta minuciosidad se impone a fortiori en las tablitas del *Políptico de Isabel* muchas de las cuales revelan incluso la práctica del oficio de los iluminadores: el uso del oro molido para destacar la luz no sólo de las letras y de los adornos preciosos sino también de las crestas de los pliegues.

La agilidad del grafismo al óleo se encuentra en profundidad, tanto en el moldeado revelado por las radiografías como en el nivel del dibujo preparatorio evidenciado por las fotografías con rayos infrarrojos. Aquí también la filiación con los pintores flamencos de la segunda mitad del siglo XV resulta evidente. El juego de las rayas está modulado según la forma y la densidad de la sombra; las formas apenas están delimitadas, la estructura lineal del principio había sido sin duda trazada con carbón de madera y borrada después de haberse señalado con el pincel las zonas de sombra.



JUAN DE FLANDES
Coronación de espinas
Procedente del Políptico de Isabel la Católica
Detroit. Institute of Arts
Fotografía con luz infrarroja

Por lo tanto, el carácter específicamente español, sólo se puede comprobar en los soportes de los retablos pintados a partir de 1505, en Salamanca. Así pues, tal como lo ha indicado J. Lavalleye (1958), no se puede aplicar al caso de Juan de Flandes el epíteto «hispano-flamenco». Es mejor reservar este calificativo para los artistas españoles del siglo XV y principios del XVI que trabajan al estilo de los pintores flamencos. La «escuela» de Juan de Flandes es una de las manifestaciones de este fenómeno.

Acabamos de abordar el problema de la evolución del arte de Juan de Flandes a través del oficio. Una somera apreciación del conjunto de su producción nos ofrece la imagen de un pintor que en cuanto llegó a España estaba ya totalmente seguro de sus medios. Su sensibilidad ante las cosas, los seres y los ambientes le lleva a participar con una mirada interesada, sorprendida o emocionada en el nuevo mundo que descubre; mundo del que cada vez irá incorporando más imágenes. A propósito del *Políptico de Isabel*, Justi (1887) ya había detectado numerosas alusiones al medio castellano: planicies rocosas, cielos encendidos y diáfanos, arquitecturas regionales, trajes y tipos humanos nuevos. Como ha observado E. Bermejo (1962), las murallas y fortalezas en ruinas con las que eriza sus paisajes castellanos podría también rememorar lo que estaba acaeciendo: las numerosas destrucciones de las ciudadelas feudales acarreadas por las luchas de Isabel para consolidar su autoridad en el reino. Por otra parte, la integración de figuras reales y principescas, en las escenas de los retablos de Cervera y de Palencia, así como en el *Políptico de Isabel*, constituye una señal de su devoción hacia sus nuevos amos. Sus cuadros les ofrecen un espejo fascinante no sólo de ellos mismos, sino de su propio mundo y a través de éste, de ese universo cristiano cuyos misterios y emociones transmite con esas imágenes.

La necesidad que tenía el pintor de adaptarse a una serie de elementos desconocidos para él en Flandes, le empuja también a inventar. En Salamanca, un documento relativo al retablo de la capilla universitaria menciona además los cambios que aportó para mejorar su obra. Ese *mejoramiento*, según el texto, encuentra un eco concreto en los cambios de composición del *Santo Entierro* de Palencia. La fotografía con rayos infrarrojos de la *Coronación de espinas* procedente del *Políptico de Isabel*, actualmente en el Museo de Detroit, nos muestra otra corrección muy significativa del contexto artístico del momento. En efecto, el marco escénico dibujado al principio representa una arquería de estilo gótico del mismo tipo que en el *Cristo en casa de Simón* del Palacio Real de Madrid. La arquitectura pintada implica una opción nueva del estilo italianizante: un pórtico con pilastras cuyo carácter renacentista está subrayado además por un bajorrelieve que evoca un combate de hombres desnudos inspirado en el célebre grabado de Pollaiuolo.

Este «mejoramiento» se inscribe entre las primeras apariciones de las formas del Renacimiento en el contexto castellano; ese italianismo que se codea o que se combina todavía con la tradición gótica ya sea en la arquitectura o en el adorno. La alternancia de los estilos en las construcciones escénicas del *Políptico de Isabel* muestra que Juan de Flandes se sitúa en una corriente en la que se encuentran la tradición gótica tardía y el renacimiento italiano. Los grandes mecenas ensalzan estas nuevas formas de la arquitectura y de su decorado como imágenes de un mundo diferente con cuya conquista desean relacionar sus nombres.

El movimiento nace hacia 1490 marcado por la llegada de artistas extranjeros muy innovadores, como el escultor Felipe Bigarny o el pintor Juan de Borgoña. El entusiasmo que suscitan estos pintores entre los grandes, en Burgos, en Palencia, en Salamanca o en Toledo, se conjuga con un mecenazgo en plena efervescencia. Para enmarcar el Santiago del *Retablo de San Miguel* de Salamanca,

Juan de Flandes levanta una fábrica renacentista con linterna que recuerda amplificándolos, los pórticos «a la antigua» del *Políptico de Isabel*. Se recordará que en la misma época Quentin Metsys construye un pequeño templo del mismo estilo para la *Estirpe de Santa Ana* del Museo de Bellas Artes de Bruselas: coincidencia que hay que atribuir al aire de los tiempos de Europa...

En Palencia, se encuentran todavía algunas alusiones a las formas góticas mientras que los motivos platerescos («candelieri» «follajes» y palmetas de acanto) hacen su aparición para exaltar la monumentalidad de ciertas arquitecturas. Los motivos con candelabros de acanto que adornan el trono del Cristo de *Emáus* del *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia responden a esos «follajes romanos» de la arquitectura que enmarcan los paneles.

Asimismo, en la *Natividad* del retablo de San Lázaro, conservado en la National Gallery de Washington, las palmetas de acanto de la archivolta en ruinas son un motivo italiano que también inspiró, hacia 1490, el decorado del pórtico del colegio de Santa Cruz en Valladolid, uno de los primeros testimonios del primer Renacimiento en Castilla.

Como puede verse esta participación de Juan de Flandes en el naciente italianismo se sitúa dentro del proceso general de su «hispanización». Esta integración al medio castellano, que se realiza en todo momento según un modo de ver y de hacer flamenco, constituye el hilo conductor de su evolución. Este proceso es patente cuando se examina la sucesión de los retablos pintados durante su periplo. El de Cervera, realizado sin duda en Burgos, está todavía enteramente dentro de la tradición «ganto-brujense». En Miraflores (cat. n.º 11), aunque la construcción del retablo sigue siendo flamenca, la visión del paisaje es nueva, tanto por su amplitud como por el paraje, que ya recuerda a Castilla. Las formas se suavizan, como ocurre en el *Políptico de Isabel*, según el espíritu más relajado del pre-Renacimiento. Este «Oratorio» de Isabel está concebido como un Libro de Horas, fácilmente desplazable en función de los innumerables viajes de la reina por toda España. En las obras de Salamanca (1505-1508) se observa ya una tendencia a ampliar las figuras.

La concepción de los retablos, esta vez de tipo castellano por el soporte y la estructura, lleva igualmente al pintor a ser más sintético en el paisaje. En Palencia, la necesidad de que sus cuadros destacaran entre la invasión del oro de la arquitectura y de las figuras esculpidas de esos retablos-fachada, explica la franqueza creciente de los dispositivos escénicos, de las formas y de los colores.

El modelado está subrayado por un oficio más amplio, un grafismo más insistente y una formas más contrastadas. La escenificación es más dramática. La búsqueda de intensidad en la expresión lleva al pintor a unas deformaciones a veces asombrosas de los rostros y de las manos y a un aislamiento creciente de las siluetas.



JUAN DE FLANDES
Aparición de Cristo a su Madre
Procedente del Políptico de Isabel la Católica
Berlín-Dalhem
Gemäldegalerie der Staatlichen Museen



ADORACIÓN DE LOS MAGOS
Iglesia de Santa María del Castillo. Cervera de Pisuerga (Palencia)
CAT. 1



MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES Y LOS PECES
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 3



JESÚS EN LA BARCA
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 2



RESURRECCIÓN DE LÁZARO
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 4



ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALÉN
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 5



JESÚS ANTE PILATOS
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 6



BAJADA AL LIMBO
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 7



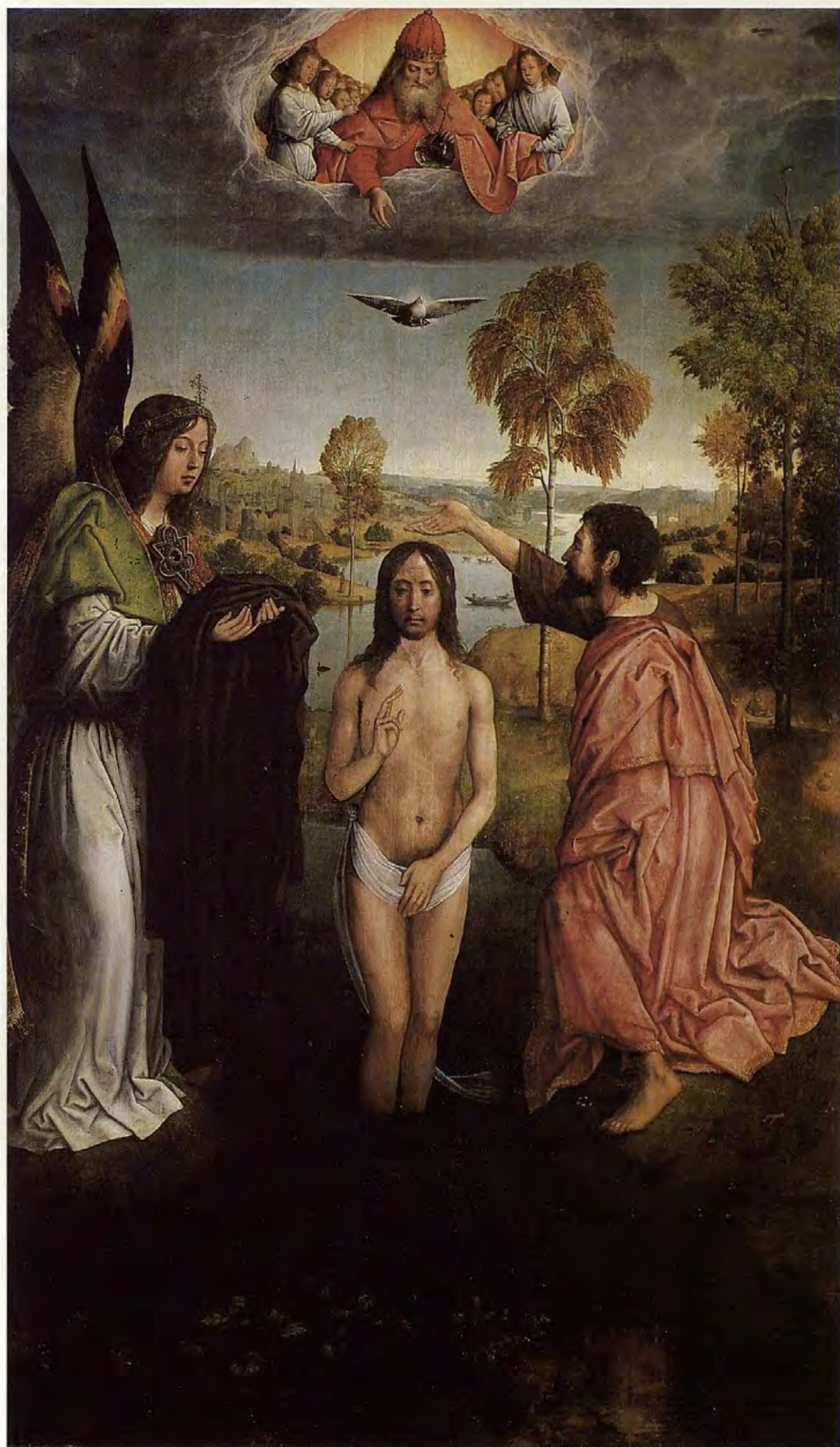
LAS MARÍAS EN EL SEPULCRO
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 8



CENA EN EL CASTILLO DE EMAÛS
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 9



LA VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real
CAT. 10



BAUTISMO DE CRISTO
Madrid. Colección particular
CAT. 11



SANTA APOLONIA Y SANTA MARÍA MAGDALENA
Salamanca. Universidad
CAT. 13



ECCE HOMO
Burgos. Cartuja de Miraflores
CAT. 12



SAN ANDRÉS
Salamanca. Museo Provincial
CAT. 15



RETABLO DE SAN MIGUEL
Salamanca. Museo Diocesano
CAT. 14



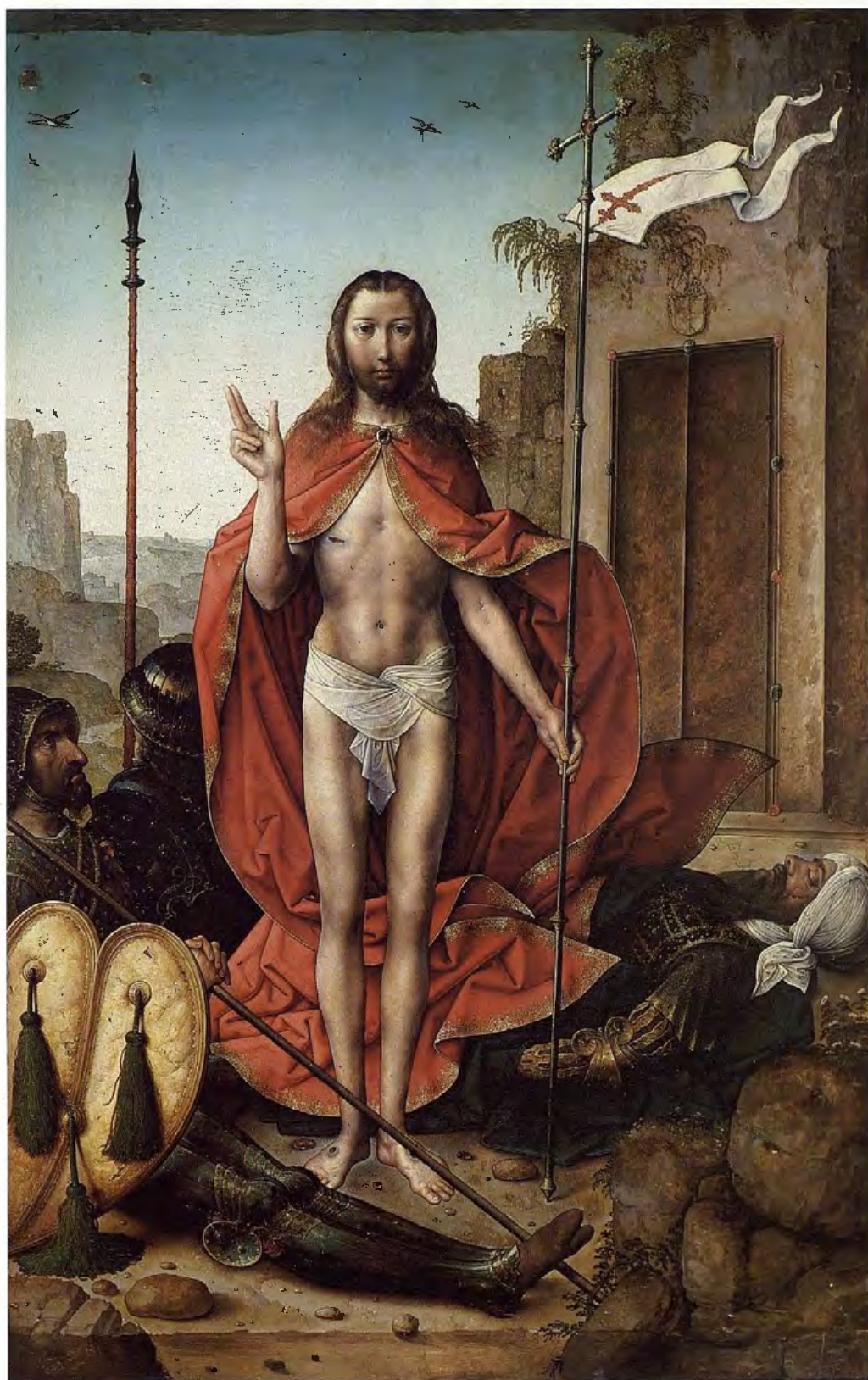
CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS
Palencia. Catedral
CAT. 16



EL SANTO SEPULCRO
Palencia. Catedral
CAT. 17



SAN JUAN BAUTISTA
Madrid. Museo Arqueológico Nacional
CAT. 19



LA RESURRECCIÓN
Palencia. Catedral
CAT. 18



RESURRECCIÓN DE LÁZARO
Madrid. Museo del Prado
CAT. 20



ORACIÓN EN EL HUERTO
Madrid. Museo del Prado
CAT. 21



ASCENSIÓN
Madrid. Museo del Prado
CAT. 22



PENTECOSTÉS
Madrid. Museo del Prado
CAT. 23



ANUNCIACIÓN
DISCÍPULO DE JUAN DE FLANDES
Palencia. Ayuntamiento
CAT. 24

CATÁLOGO

El catálogo ha sido preparado
por IGNACE VANDEVIVERE,
a excepción del estudio preliminar y de las
fichas técnicas correspondientes al
Políptico de Isabel la Católica
[núms. 2 al 10]
que lo han sido por ELISA BERMEJO

ADORACIÓN DE LOS MAGOS

Procedente del Retablo de Gutierre de Mier
Hacia 1496
Madera de nogal
107 x 86 cm.
Cervera de Pisuerga (Palencia)
Iglesia de Santa María del Castillo
Capilla de Santa Ana

La Adoración se desarrolla en el primer término de una amplia sala rectangular en ruinas ampliamente abierta al cielo. La composición se centra en la Virgen presentando al Niño. La Virgen está sentada en un trono y está puesta de relieve mediante un paño de brocado suspendido a un lujoso dosel que es como el lugar geométrico del espacio dominado por la estrella mila-

nojo de violetas a sus pies. Su calzado de oro y piedras preciosas (rubí, zafiro, coral), en el suelo, alude a la imagen paradisiaca de la Nueva Jerusalén. El propio edificio subraya su incorporación a la Historia Santa. La arquitectura plasma la idea del *diversorium* (lugar de asilo) donde se produjo la Epifanía y que, según Ludolfo de Sajonia, «representa a la Iglesia entre el Paraíso y el



Puertas esculpidas por Felipe Vigarny
hacia 1513

Madera de nogal policromada
Cada panel: 108 x 101 cm.

Izquierda: Gutierre de Mier presentado por
Santa Helena, seguida de sus hijos
y de su yerno Juan de Cosío

Derecha: Isabel de Orenes presentada por
San Andrés, seguida de sus hijas

groza. Los Reyes Magos y los personajes de su séquito están colocados a un lado y a otro, y sus siluetas se destacan ante la perspectiva acentuada del edificio. Este último enmarca las escenas anejas a la Epifanía. A la izquierda, dos pastores asisten como espectadores. Al fondo aparece San José mientras que el asno y el buey rememoran el episodio del Nacimiento del Mesías. A la derecha, las arcadas dan a lejanos horizontes que evocan la llegada y partida de los Magos.

El aspecto litúrgico de la Adoración hace hincapié en la Epifanía como fiesta de la Iglesia universal cuya figura central es la Madre de Dios. Esta iconografía, particularmente rica en detalles simbólicos, está inspirada en los textos bíblicos y los comentarios místicos de finales de la Edad Media, como la *Vita Jesu Christi* de Ludolfo de Sajonia o el *Arbor Vitae* de Ubertino de Casale (cfr. VANDEVIVERE, 1967, pp. 87-93). El pintor, a través de su realismo minucioso, nos invita a una visión pormenorizada que denota una distribución sistemática de esos detalles. La humildad de la Virgen presentando al Mesías está subrayada por un ma-

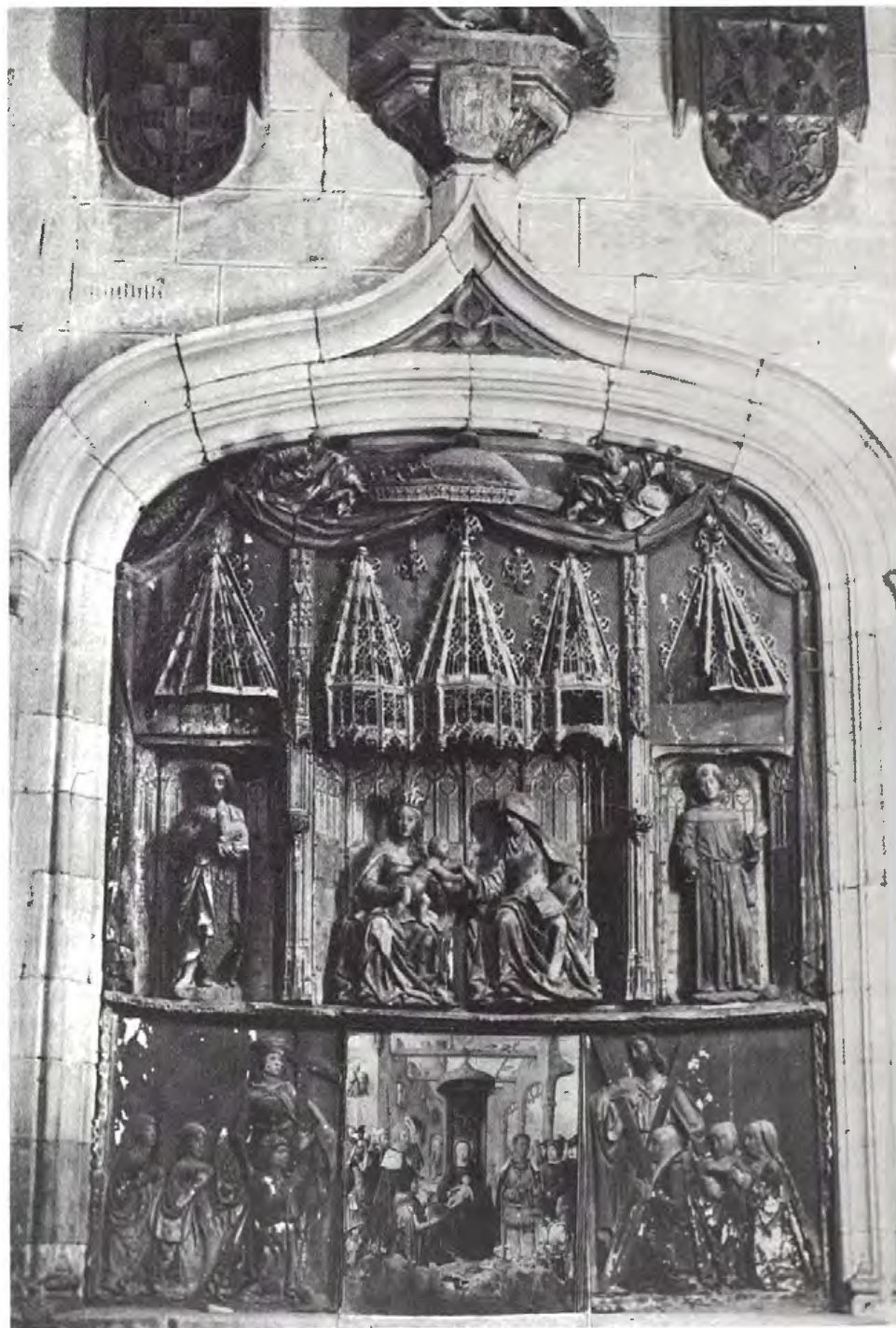
mundo terrenal, que nos permite desprendernos de los errores de este último». El Antiguo y el Nuevo Testamento están a la vez unidos y separados por ambos lados de la construcción. A la izquierda, en la sombra, la torre y los vanos románicos (antiguo estilo) evocan el palacio del Rey David, lugar legendario de la Epifanía. En el lado opuesto, a plena luz, la pared está recortada por anchas arquerías góticas (el nuevo estilo) cuyas delicadas redecillas están milagrosamente intactas. La confrontación queda precisada en símbolos de la muerte y de la vida. A la izquierda, se yerguen las ramas aceradas de un arbusto seco, dos córvidos están inclinados sobre las almenas, mientras que una cuerda deshilachada pende, formando un nudo corredizo, del segundo tirante del armazón. Por el contrario, a la derecha, en el armazón, hay una rama milagrosamente frondosa sobre la que se agrupan las palomas. Esta oposición entre la Antigua Ley Judaica (*Lex timoris*) y la Nueva Ley Cristiana (*Lex amoris*) también queda explícita en las representaciones esculpidas.

A la izquierda, una estatua decapitada

alude a la Sinagoga, mientras que el capitel que separa a ambos pastores evoca un corro de mujeres desnudas. Esta imagen de la *Prostitución de Israel*, según la profecía de Isaías, se acompaña, en la base, con una alusión al Castigo: un ángel blandiendo una espada a la derecha de un busto de hombre nimbado que lleva una bolsa al cuello (Judas). Por el contrario, los capite-

les de la derecha representan las primicias de la Redención. Hacia atrás, en la sombra, un capitel embebido evoca el *Pecado original* mientras que los tres capirales exentos, a plena luz, representan sucesivamente a la *Anunciación*, la *Visitación* y la *Adoración de los Pastores*.

Los pastores reaparecen como realidad viva en el vano frontal a la izquierda del cua-



Conjunto del Retablo de Santa Ana
en la capilla de Gutierre de Mier
de la Iglesia Parroquial
de Cervera de Pisuerga (Palencia)

Detalle del fondo lateral derecho
de la *Adoración de los Magos*
con el retorno del caballero y de los Magos



dro. Acariciados por la luz vaporosa, están asociados, en calidad de espectadores meditabundos, a la Epifanía hacia la que llaman nuestra atención. Su reaparición plasma el movimiento circular de la composición centrada en el dosel litúrgico de la Virgen y subraya la dirección de la historia que va de izquierda a derecha como lo imprime la luz.

En cuanto a la pared del fondo, une los dos polos del Tiempo bíblico, mientras que los efectos luminosos refuerzan su simbolismo. A la izquierda, una luz inrens que cae de un hueco de la muralla enmarca la aparición de José, símbolo del sacerdocio cristiano. Ese mismo haz roza el relieve situado encima de la puerta que representa su prefiguración en el Antiguo Testamento: un personaje mitrado, que evoca a Aarón, a la cabeza de un grupo. En el ángulo opuesto la luz surge de una brecha en la muralla y muestra al asno y al buey frente a una gavilla de trigo, símbolo eucarístico. Se trata de la imagen profética del reconocimiento del Mesías por parte de los humildes, ese mismo Mesías del que el pueblo elegido había renegado. Por último, en el cielo, la victoria del Bien sobre el Mal será representada en forma de milano que apresa un reptil y vuela hacia la estrella milagrosa.

La luz deslumbradora del astro divino está evocada por una amplia aureola aérea y mediante una alusión anecdótica en la lejana visión enmarcada por las arquerías góticas: al pie de la muralla que delimita a una multitud de personajes minúsculos, se percibe, a la extrema izquierda, a tres hombres, dos de los cuales miran hacia la estrella. El conjunto de esta suerte de miniatura enmarcada, constituye un fondo narrativo con una representación principal de tipo litúrgico. La sensación de distancia está subrayada por la dilución atmosférica de los colores. Una serie de grupos dispersos evocan momentos relacionados con la llegada y partida de los Magos. Se presentan en el fondo, a pie, encabezando sus tropas armadas con lanzas, enmarcados por una brecha de la muralla; una barrera de ramas ha sido apartada de su camino. Reaparecen a caballo en el centro de la multitud: vestidos de prelados y discutiendo con dos dignatarios moros a caballo. Esta aparición parece precipitar la acometida de un guerrero moro que empuja su caballo hacia ellos, blandiendo su lanza. Este detalle alude a un episodio de la leyenda de los Reyes Mayos que cuenta cómo fueron consagrados obispos después de la Epifanía así como a la misión de conversión de la Iglesia, cuyo sacerdocio ya evocaba San José al fondo del espacio principal. El pintor ha trasladado esa idea al momento presente, evocando el medio caballeresco. La muralla que delimita



Detalles laterales
de la *Adoración de los Magos*

esas imágenes lejanas, está marcada por una puerta fortificada que enmarca una escena típica de la vida cortes de la época: el regreso de la caza con halcón. Un caballero, seguido de su escudero, es recibido por su dama hacia la que se precipita un lebre. Como ocurre con las demás vocaciones, esta imagen refleja la representación principal.

El primer plano está señalado por la pre-

cional del Rey Fernando en la *Multipliación de los panes* del *Políptico de Isabel* (PARDO CANALÍS, 1963, fig. 15). Esta figura que corresponde a la visión frontal de la cabeza del Mago Gaspar deberá ser considerada a partir de ahora como una representación de Maximiliano. Por el contrario, el personaje que está de pie a su lado, tiene los rasgos del rey Fernando, según la nueva identificación que propone Bruyn. Con esto se aludía al mismo tiempo a la importantísima alianza entre ambos soberanos.

En la *Epifanía* de Cervera, el vínculo entre el rey Fernando y el Emperador Maximiliano se establece mediante la escenificación de un diálogo. Esta evocación de la alianza política se inscribe no sólo en la representación religiosa sino también en una alusión a la Reconquista. Baltasar, acompañado de Fernando, aparece como el modelo del converso. La figura del rey moro está exaltada mediante su presentación y el lujo excepcional de su traje, lujo que aparece incluso en su identificación por unas b góticas (que recuerdan la marca de la ciudad de B) que son joyas de oro cosidas sobre el jubón. Se observará por comparación que los otros dos magos llevan letras bordadas y que las respectivas caracterizaciones aluden posiblemente a las tres edades de la humanidad: lo antiguo es Melchor que lleva sobre su abrigo las M de tradición románica, mientras que el collar de Maximiliano está adornado con la inscripción GESPERD, en letras romanas y asimiladas.

Además Baltasar lleva una corona, una cadena de oro y, sobre todo, un suntuoso collar de piedras preciosas del que cuelga la insignia del Toison de Oro. El Rey moro está así asociado políticamente a los dos soberanos cristianos por la orden de caballería que también les unía entre sí. La imagen del converso está apoyada por añadidura, en el plano medio, por dos pequeños espectadores que aparecen detrás del muro en ruinas: un moro conversando con un cristiano señala con el índice a Baltasar. Este gesto y el diálogo también reflejan a los personajes que introducen el primer plano a la izquierda del cuadro en la conversión del judío, con el turbante puntiagudo, situado enfrente de un joven cristiano de espaldas. Por último, esta evocación de la conversión universal al seno de la Iglesia, que sustenta los proyectos de los Reyes Católicos con una nueva unidad política,



Retratos
del Emperador Maximiliano I de Habsburgo,
por JUAN DE FLANDES
en la *Adoración de los Magos* de Cervera,
y por JÖRG MUSKAT (?)
Bronce. Kunsthistorisches Museen. Viena



sencia de la corte española. En efecto, Haverkamp Begemann (1958, pág. 246) ha propuesto que el personaje que lleva un centro de cristal, situado junto al rey Baltasar, se le identifique con el rey Fernando de Aragón. La postura que adopté sobre este particular en el Corpus (cfr. VANDEVIVERE, 1967, p. 92) ha de ser rechazada como por otra parte lo ha hecho J. Bruyn en su reseña (OUD HOLLAND, t. LXXXV, 1970, pp. 193-196). Considero que Bruyn también tiene razón cuando añade que el Mago Gaspar, arrodillado, representa al Emperador Maximiliano I de Habsburgo. La comparación que hace con el retrato en bronce del Emperador, atribuido a Jörg Muskat (Viena, Kunsthistorisches Museum) resulta elocuente. Revisando el asunto, me parece que el joven que está de perfil, y que lleva un mono sobre sus hombros, junto al presunto Fernando de Aragón, podría ser un retrato del infante Don Juan. Mi error en el Corpus proviene de la identificación radi-

encuentra sus primicias en el paisaje lejano en el que los magos, ya prelados, se encuentran a unos moros principales, a caballo como ellos. Su diálogo provoca la reacción de un jinete moro (... no convertido).

A la extrema derecha del primer plano, detrás del rey Fernando, se hace aún otra alusión más al contexto español: un peregrino, con el perfil profundamente marca-

de los registros parroquiales. En su testamento, y en sus inscripciones lapidarias, Gutierre de Mier y su esposa, Isabel de Oresne, aparecen con el título de «camareros» del Condestable de Castilla, Don Pedro Fernández de Velasco y de su esposa Doña Mencía de Mendoza, personajes muy principales de la corte de los Reyes Católicos, cuya morada era la famosa «Casa del



Retratos de Fernando el Católico
por un pintor anónimo
Poitiers, Musée des Beaux-Arts,
y por JUAN DE FLANDES
en la *Adoración de los Magos* de Cervera

do por el esfuerzo, luce una concha de Santiago en el sombrero.

La disposición general del cuadro, así como la multiplicidad de sus deraltes, hasta en lo más ínfimo, visualiza así un programa político-religioso: la unión de todos, judíos y «gentiles», incluidos los Moros, en el seno de la Iglesia Cristiana, cuya fiesta, la Epifanía, es exaltada por la adoración de los Reyes. La verdad de la leyenda y la ilusión de esta Redención universal nos es transmitida mediante una minuciosa exploración óptica de la realidad de las cosas y de los seres.

RESEÑA HISTÓRICA

La historia de este cuadro y del retablo esculpido en el que está inscrito, está asociada a la de la capilla de Gutierre de Mier. Esta historia ha sido detallada en el *Corpus* (VANDEVIVERE, 1967, pp. 97-112) a partir de los archivos familiares del donante y

cordón» de Burgos. El epitafio de la capilla evoca los vínculos de confianza que unían al chambelán y a su mujer con sus señores en cuyo honor instituyeron una misa anual, como testimonio de gratitud.

«ESTA CAPILLA DE S(AN)T(A) ANA MANDARO(N) FAZE(R) G(UTIERRE)E P(ERE)S DE MIE(R)E E Y SABEL DORESNE SU MUGER CAMAREROS DE LOS YLUSTRISIMOS SEÑORES DEL CO(N)DESTABLE DON P(EDR)O O F(E)RR(NANDE)S DE VELASCO E DONA ME(N)ZIA DE ME(N)DOZA SU MUG(E)R DUQ(UE)S DE FRIAS SEGU(N)DOS CONDES DE HARO E(T)C: A LOS QUALES SIRVIERO(N) MUY LEALMENTE Y SUS SEÑORIAS LES HIZIERO(N) MUCHAS ME(R)CEDES LOS DICHOS CAMAREROS DOTARO(N) TODOS LOS SABADOS POR SU SEÑORIAS UNA MISA CA(N)TADA PARA SIE(N)PRE DE N(UEST)RA SEÑORA: Y TODOS LOS OTROS DIAS PARA SIE(N)PRE CADA DIA UNA MISA POR LOS DICHOS CAMAREROS Y SUS DECE(N)DIE(N)TES: FALLECIO ELLA EL ANO DE N(UEST)RO RREDE(N)TOR DE MDV: Y EL: EL ANO DE MDXIII ANOS: PATER NOSTER POR SUS ANIMAS.»

En la inscripción de la lápida funeraria doble que une las tumbas de Gutierre y de su esposa, también se alude a esos señores. Asimismo, los escudos de los Condestables figuran en el lugar de honor tanto encima

del retablo como en la fachada de su casa en Cervera. Para terminar, estos felices y nobles servidores adoptaron incluso los santos y los cultos de los Condestables. En efecto, en los bajorrelieves de las puertas que flanquean el retablo, Gutierre es presentado por Santa Helena, y Mencía de Mendoza, bajo la influencia de su hermano el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, honraba especialmente a la Santa Cruz. Isabel de Oresne figura bajo la protección de San Andrés, el santo tutelar de la familia del Condestable, los Velasco. Los donantes también han reproducido tanto en el interior como en el exterior de su capilla e incluso en la fachada de su morada, las dos insignias de las paredes de la célebre capilla de los Condestables de la catedral de Burgos: la hostia en llamas de Bernardino de Siena y la Cruz de Jerusalén.

El testamento de Gutierre de Mier, firmado en Burgos el 12 de febrero de 1513, ordena que el retablo esculpido por Bigarny y policromado por León Picardo, sea transportado de Burgos a Cervera para ser erigido en la capilla de Cervera. El texto también permite comprobar que el cuadro había sido comprado. Recordemos este documento comentado en el Corpus (VANDEVIVERE, 1967, p. 99 y ss.):

«El retablo que yo tengo fecho en casa de León, pintor, mando que se lleve a la dicha capilla. El qual está obligado de acabar, el dicho pintor, por quinientos reales que tiene resçibidos diez mill maravedis. Mando que el resto se pague de mi hazienda. E a de hazer ciertas piezas en el banco, como con él está asentado, e lo sabe maestre Felipe, e en él se an de poner el retablo de los Reyes que yo compré, como sabe Cosyo.»

Con Bigarny y León Picardo nos encontramos ante unos maestros que trabajaron para los Condestables de Burgos y que tuvieron una muy extensa e importante clientela en Castilla a principios del siglo XVI.

Este contexto sitúa implícitamente el valor que tenía el cuadro a los ojos del donante. Sin duda alguna no adquirió las puertas de la tabla central del tríptico. Según una costumbre muy frecuente, el comprador adaptó una tabla flamenca en función de un uso personal. El hecho de que el rey Fernando figure en ella debió de influir en la elección de Gutierre de Mier quien quedaba así asociado a los más gran-

des en la *Adoración de los Magos*. Cabe preguntarse si este cuadro, pintado en el contexto de la Corte, no perteneció a la colección de los amos de Gutierre de Mier quien pudo adquirirlo al morir Mencía de Mendoza en 1500 (su marido había muerto en 1492).

La historia posterior del cuadro es la historia de su deterioro, especialmente en lo que se refiere a la importante laguna de la parte inferior del mismo. La costumbre de colocar un belén en el altar contra la parte inferior del cuadro, con su consiguiente fijación de guirnalda, que a veces incluso se clavaban a la pintura, ha perdurado hasta hace apenas treinta años. Ya en 1881 se señalaba su gran deterioro en un inventario. Cuando en 1962 lo examiné estaba completamente negro por la mugre y yacía en malas condiciones en el Ayuntamiento. En 1963 fue tratado con ocasión de la misión del IRPA, previa al Corpus. En 1965 fue transferido a Madrid, sufriendo nuevos deterioros. El Instituto Central de Restauración de Madrid, le aplicó un nuevo tratamiento que permitió que se le pudiera colocar nuevamente en el conjunto esculpido, conjunto que también fue tratado. Este trabajo formó parte de una restauración del conjunto del edificio, gracias a la ayuda de la gente del pueblo, bajo la égida de su cura, Don Daniel Fernández quien consiguió que el edificio fuera declarado monumento nacional. Estos esfuerzos se vieron coronados por la emisión de un sello de Correos que se reproducía un detalle del cuadro y por algunos nombres de calles. En Cervera se produjo una importante corriente de interés hacia el patrimonio que ha permitido que recientemente se restaurara la casa de Gutierre de Mier.

ATRIBUCIÓN Y FECHA

A primera vista este cuadro podría haber sido pintado en Flandes. Pero el empleo de yeso en su preparación corresponde a un uso español mientras que la iconografía flamenca ha sido adaptada, como se ha visto, al contexto político y religioso del reinado de los Reyes Católicos. Su estilo y su técnica pictórica, con mayor fuerza todavía que en el *Retablo de San Juan Bautista* de Miraflores, transluce la proximidad de los maestros ganreses de Juan de

Flandes. En lo que se refiere a Justo de Gante, mencionaremos de manera general su preciosismo y su nitidez en los tonos, los efectos de dicromía (en los doseles, las ropas de Baltasar y su criado moro), la fluidez de la luz y la sensibilidad de la atmósfera. En la *Adoración de los Magos* de Justo de Gante, del Metropolitan Museum de Nueva York, podemos ver un modelo preciso del grupo de Baltasar con su criado.

Entre las influencias de Van der Goes que se han explicitado en el Corpus (VANDEVIVERE, 1967, pp. 102-103), recordaré sobre todo la relación con la *Adoración de los Magos*, procedente de Monforte, que está en el Museo de Berlín.

En el Corpus también se explican ciertos parecidos con al Maestro de María de Borgoña. De manera general, encontramos la búsqueda de una belleza formal algo hierática que suaviza a los modelos sacados de Van der Goes.

Entre los parecidos que se proponen en el Corpus entre el cuadro de Cervera y las tablas del Retablo Mayor de la catedral de Palencia, base crítica del catálogo de Juan de Flandes, recordémoslo, observaremos que se refiere tanto a la técnica como a las formas, al espacio y al acabado de las materias. Los parentescos de las formas también se mantienen, a pesar de la evolución que las separa. Lo mismo ocurre con su modelo lumínico, revelado por los rayos X.

Ya se ha subrayado en el Corpus la identidad de sensibilidad al espacio aéreo y a las materias con los cuadros de Palencia. Es evidente que esra Epifanía es la obra menos influida estilísticamente por el medio castellano.

Así pues, se ha de suponer que Juan de Flandes la pintó en cuanto llegó a España, es decir, como muy tarde hacia 1496. Después de la publicación del Corpus, esta atribución, que varios autores ya habían propuesto (estado de la cuestión de VANDEVIVERE, 1967, pp. 97-98) ha sido rechazada por Nicole Reynaud (1976, p. 21) según ella resulta imposible integrar este cuadro dentro de la cronología del artista. Bien es verdad que este cuadro no pudo haber sido pintado al mismo tiempo que el *Retablo de San Juan Bautista*, que se sabe que procede del año 1496. Pero nada permite excluir que Juan de Flandes hubiera llegado a España el año anterior o incluso antes. Además, entre su llegada a la corte y el primer pago,

entregado el 12 de julio de 1496, debió de transcurrir algún tiempo, como ocurrió con el pintor Antonio Yngles quien recibió su primer pago el 28 de mayo de 1498 mientras que la embajada inglesa de la que formaba parte, llevaba en España desde hacía por lo menos un mes (DE LA TORRE, 1961, p. 167). Por último, desde el punto de vista estilístico, el *Retablo de San Juan Bautista*



ta, de Miraflores presenta, en relación con las demás obras, unos matices estilísticos tan evidentes, aunque en un sentido diferente, como los de la *Adoración* de Cervera.

La plasticidad de los personajes del retablo de Miraflores, con sus formas particularmente redondeadas, le acerca a Sittow, hasta el punto de que incluso se ha sugerido la colaboración del pintor de Reval (TZEUTSCHLER, 1976, pp. 129-122). La influencia de Sittow permite explicar los caracteres específicos del retablo. Pero esta influencia implica un contacto profundo entre ambos pintores. No pudo suceder de la noche a la mañana. En el caso de que Juan

Detalle de uno de los Magos de la *Adoración* de VAN DER GOES, procedente de Monforte, Berlín-Dahlem
Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, y detalle de uno de los magos de la *Adoración* de Cervera de Pisuerga de JUAN DE FLANDES



JUAN DE FLANDES
Noli me tangere
 del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia

Flamento, alias *Juan de Flandes*, hubiera iniciado la pintura de este conjunto en 1496, habría que suponer que lo hizo por lo menos a finales de ese año. Sin duda, ya había aprendido a conocer la obra de su colega antes del mes de julio de 1496.

Si se compara el cuadro de Cervera con los de Palencia se puede comprobar que el gusto de Juan de Flandes por las formas densas y quebradas, simultanea en casi todas sus obras con el de una plástica ágil y suave. En este sentido los pliegues resultan harto elocuentes, como también los rostros. Basta con comparar la *Resurrección* y el *Noli me tangere* del Retablo Mayor de la catedral de Palencia, para darse cuenta de que el pintor se sitúa entre dos tipos de formas que obedecen a dos tendencias estilísticas: la tradición gótica y el arte distendido del pre-renacimiento, en el que el propio Sitow está bastante más iniciado.

Esta distinción plástica tiene una finalidad iconológica. Al igual que hizo con el Cristo de la *Resurrección* de Palencia, el pintor ha querido destacar el carácter místico, sobrenatural, de la figura de la Virgen, tanto por la geometría del drapeado como por la pureza casi abstracta del rostro.

Idéntica ambivalencia puede observarse en la producción salmantina del pintor si se compara por ejemplo el drapeado de las figuras de la predela de la Universidad con el del *San Miguel* de la catedral. La misma variedad aparece en las tablitas del *Político de Isabel* a quien este cuadro está más cercano. Ya se han mencionado las similitudes iconográficas de las representaciones reales. Esta asociación de los Reyes Católicos con las escenas evangélicas aparece también bajo otras formas en otros dos cuadritos. Por ejemplo, en el *Jesús en la barca calmando la tempestad* del Palacio Real de Madrid, en el mástil de la barca, ondea el pendón con las armas de Castilla y León y con una inscripción en francés: «Vyve le Roy» (fórmula usual en Flandes). Mientras que sobre el abrigo del Melchor de Cervera están bordados los monogramas de Cristo y de la Virgen, así como los M en *rotunda*. En la *Aparición de Cristo a su Madre*, del Museo de Berlín, aparece el escudo de los Reyes Católicos sobre la arquitectura que cobija al grupo. Observemos que el estilo de las inscripciones del Político es el mismo que el de la Adoración de Cervera. Los parecidos son muy numerosos: pliegues

quebrados, tipos humanos, figuritas en miniatura, panoramas lejanos, relaciones entre arquitectura y paisaje y tipos arquitectónicos. Los colores también están muy próximos por su gran delicadeza y limpieza. Para terminar, ambas obras están igualmente impregnadas del ambiente de la corte.

En realidad, hay que entender la evolución del artista en función de los efectos que tuvieron sobre él los múltiples descubrimientos que fue haciendo desde el inicio de su carrera, ya sean parajes, personas o cosas, o el descubrimiento del italianismo que surge en la última década del siglo XVI en Castilla. La integración de estos nuevos elementos así como una nueva sensibilidad religiosa e ideológica explica los cambios y los numerosos matices que aparecen de una obra a otra y en poco tiempo.

Es de general conocimiento el interés de Isabel la Católica por las obras de arte y su especial predilección por la pintura flamenca. Ejemplo muy claro lo tenemos en las pinturas, por ella misma seleccionadas, para enviar, a su muerte, al enterramiento previsto en la Capilla Real de Granada, donde se conservan desde 1505, obras de Roger Van der Weyden, Dieric Bouts, Hans Memling y otros importantes flamencos (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1950; VAN SCHOUTE, R., 1963).

Hay constancia de que adquirió un buen número de tablas flamencas, pero además existe documentación que prueba tuvo a su servicio pintores procedentes de los Países Bajos, y a efectos de las tablas, que figuran en esta Exposición, nos interesan sobre todo dos nombres de entre los que figuran contratados al servicio de la Reina: Juan de Flandes y Michel Sittum o Zitow.

HISTORIA DE LAS PINTURAS

Isabel la Católica muere, en Medina del Campo, el 25 de noviembre de 1504. Deja deudas y mandas para fundaciones y obras lo que conlleva, siguiendo costumbre tradicional de nuestros antiguos reyes, la necesidad de obtener dinero para cumplir los compromisos contraídos. Se hace preciso, por tanto, la venta, en almoneda, de los bienes de la Reina Católica.

En 25 de febrero de 1505, se hace en el Castillo de Toro inventario de pinturas que se guardaban en un armario «estas tablicas yguales todas» que estaban al cargo de Juan Velázquez. Se hace relación de los temas que representan y los precios de tasación de cada una y firma la relación Alonso Ximénez (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1930). Gracias a este documento sabemos que, el número de tablas que componían el oratorio era de cuarenta y siete y que los precios de tasación oscilan entre los dos ducados y medio y los seis ducados.

En la primera venta o almoneda, entraron solamente once tablas. *La Samaritana*, hoy en el Museo del Louve de París (desde 1926), la compró el Alcayde de los Donceles. Las diez restantes las adquirió Doña Francisca Enríquez que por su matrimonio con Don Bernardo de Sandoval y Rojas ostentaba el título de Marquesa de Denia.

En el mismo año de 1505, el 13 de mar-

zo de conserva inventario de lo que «rescivio Juan Velázquez de la Cámara de la Reina Doña Isabel, de la entrega de Violante, se venden a Diego Flores, ciertas tablas de devoción». En este asiento aparecen treinta y dos tablas y por tanto de las cuarenta y siete, al parecer, que formaban el conjunto del oratorio, quedaban por vender sólo tres: *Aparición de Cristo a su Madre* (Mu-



seo de Berlín), *Aparición a María de los Santos Padres* (Galería Nacional de Londres) y «el juyzio» de la que, hasta el momento, se desconoce su suerte.

Diego Flores estaba, al menos desde 1503, al servicio de Margarita de Austria. Ocupaba el cargo de «conseillier tresorier et recepteur general de toutes nos finances» en 1507 siendo Margarita Regente de Flandes. Este cargo de tesorero hace suponer, sin duda, que adquirió las tablas para Margarita de Austria. Así parece desprenderse del hecho de que las tablas se registran en el inventario del Palacio de Margarita de Austria, en Malinas, hecho con fecha 17 de julio de 1516 en donde se expresa que son treinta y dos tablitas del mismo tamaño con la vida y pasión de Nuestro Señor. Figura en este inventario un dato del mayor interés y es la constancia de que «les deux qui estoient faitz de la main de Michel sont estez prins pour faire ung double tableaul... et son l'Assumpcion de Dieu et celle de No-

Conjunto de las tablas subsistentes del Políptico de Isabel la Católica en su instalación habitual. Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real

tre Dame». Esta noticia concreta expresa con toda claridad que, el autor de las dos tablitas a las que se refiere es el pintor Michel Zitow (TRIZNA, J., 1976).

Queda, también, noticia de una importante valoración artística. Se refiere al comentario que Alberto Durero consigna en el diario de su Viaje por Flandes. Visitó a Margarita de Austria en su Palacio de Ma-

ran las veinte tablas y aparece como tasador el pintor Juan Pantoja de la Cruz. No se relaciona en este inventario, seguramente por error, los *Improperios* que se conocía como «la pescozada», pero es indudable que estaba, porque todavía hoy se conserva en el Palacio Real.

De la historia posterior se sabe que, en el siglo XVIII, se enviaron a El Escorial para la Casita del Príncipe, pero no aparecen en el inventario de 1794.

Hay que llegar a 1857 para seguir, de nuevo, su rastro documental. En este año D. Vicente Poleró las cataloga con los números 718 al 1738, pero las pone como obras de Alberto Altorfer (sic), y tiene alguna confusión en la interpretación de los temas.

Ya a fines del siglo XIX se encontraban en el Palacio Real de Madrid, en la Cámara de Gasparini, donde se instalaron en 1881. En 1908 se enviaron catorce a la Exposición de Zaragoza y desde su vuelta a nuestros días se siguen conservando en el Palacio madrileño.

De lo anterior se desprende que, entre 1600 y 1857, desaparecen del grupo de tablitas llegadas a España, cinco de las veinte enviadas por Carlos V (BERMEJO, E., 1962), una de ellas, el *Bautismo de Cristo* de paradero desconocido.

Al pensar en la suerte de las cuarenta y siete tablitas que componían este conjunto único, el primer sentimiento es el de lamentar la pérdida de tantas pinturas pero, en cambio, produce una cierta satisfacción el comprobar que, de las veintisiete que han llegado a nosotros, quince pueden admirarse en el Palacio Real de Madrid, de las que nueve figuran en esta Exposición.

ATRIBUCIÓN Y FECHA

De la atribución de las tablas a Juan de Flandes ya se ha dicho que no existe documento alguno que lo confirme. Sin embargo, es preciso tener en cuenta dos datos que creemos fundamentales. Primero, que el nombre del pintor aparece entre los que están al servicio de la Reina Católica de forma continuada desde 1496 hasta terminar el año de 1504. Segundo, que la comparación estilística, con las obras documentadas de Juan de Flandes en Salamanca y Palencia, demuestran tan estrecha afinidad de ti-



JUAN DE FLANDES
Noli me tangere y Prendimiento
Tablas del Políptico de Isabel la Católica
Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real



linas y pudo contemplar sus magníficas colecciones y dice en el diario: «yo admiro principalmente un grupo de casi 40 tablitas... las cuales en perfección y calidad no he visto iguales».

Sin embargo, pocos años después, el 9 de julio de 1523 se inicia un nuevo inventario de las obras del Palacio de Malinas y en él se registran ya solamente veintidós tablitas (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1930).

Mejor suerte corrieron estas veintidós tablas, pues al morir Margarita de Austria el 1 de diciembre de 1530, veinte de ellas pasaron al Emperador Carlos V que consta las envió a su mujer: «*Sa bien aymée compaignie*» como consta en la relación de objetos que trajo a España el macero Domingo de la Cuadra: «*machier de la dit Emperatrix*» (copia en Instituto Valencia de Don Juan, Madrid). En esta copia consta también: «*q le an sido libradas por las manos de pedro de corte villa consexero y guarda de joyas de su ma.^t.*»

En el inventario del Real Palacio de Madrid, hecho a la muerte de Felipe II figu-

pos composición y concepción del paisaje con las tablas del Oratorio, que no ofrece duda han de ser obras salidas de la misma mano. Evidentemente, este juicio se refiere a las pinturas de las obras conservadas, pues las desaparecidas no pueden entrar en esta apreciación. Hay que hacer la excepción de las tablas que representan la *Ascensión* y la *Asunción de la Virgen* que, como

apuntamos en la tabla que representa la *Resurrección de Lázaro* que al reverso lleva una inscripción en la que se lee *Juan Astrat*. Es posible que se refiera al nombre del pintor, pero, antes de afirmarlo, hay que comprobar si la inscripción está realizada en la misma época de las tablas y si en los registros de las corporaciones de pintores de Brujas o Gante aparece algún pintor con ese



JUAN DE FLANDES

La mujer cananea y Cena en casa de Simón
Tablas del Políptico de Isabel la Católica
Madrid. Patrimonio Nacional, Palacio Real

se sabe, consta documentalmente que son obra del Maestro Michel.

Se entiende que la fecha que conviene dar a las pinturas por los datos conocidos y por el estilo y técnica de las mismas es la de los años comprendidos entre 1496 y 1504. A primera vista puede parecer poco concreta pero si tenemos en cuenta que para el retablo contratado en Salamanca tarda tres años y el de Palencia le lleva ocho años de trabajo, no parece excesivo el plazo de otros ocho años que van de una a otra fecha para realizar tan ingente tarea.

En cuanto al estilo como, Vandevivere, hace, en este mismo catálogo, un estudio de la vida y formación del artista, nos parece más conveniente remitir al lector a las páginas dedicadas a este tema. Si nos gustaría añadir, como ya hemos dicho en otras ocasiones, que si tuviéramos que resumirlo en breve frase, diríamos que la obra de Juan de Flandes se caracteriza por un poético naturalismo.

En cuanto al verdadero nombre del pintor, la cuestión está aún sin resolver. Ya

nombre. Entretanto es preferible conservar al autor de estas deliciosas pinturas con el nombre de Juan de Flandes, que es, además, con el que figura en los contratos conocidos de Salamanca y Palencia.

En esta escena se recoge el relato evangélico en el que se figura cómo Jesús apacigua la tempestad en el lago de Tiberiades (San Mateo, VIII, vers. 24). El pintor sigue, fielmente, al evangelista y capta el momento en que Jesús, tendido *sobre un cabezal*, ordena la calma en la mar y se hacen los preparativos para regresar a tierra.

La acertada disposición de la embarca-

En la relación de las tablas (13 marzo, 1505) vendidas a Diego Flores: *como fue en la nao*. El inventario de 9 de julio de 1523 de los bienes de Margarita de Austria, en el Palacio de Malinas: *comme N^{re} S^{gr} estoit en une naviere avec Mons^{gr} Saint Pierre que peschoit* (como Nuestro Señor estaba en una nave con San Pedro que pescaba) y en el Inventario del Palacio Real, de Ma-

CAT. 2
JESÚS EN LA BARCA
Hacia 1496-1504
Tabla de roble
21,1 × 15,8 cm.
Palacio Real. Madrid

A la derecha:
Detalle central



ción, que llena el espacio pictórico, llama la atención por la belleza de sus líneas onduladas con un armonioso equilibrio entre las que dibujan el casco y las de la vela hinchada por el viento. Los discípulos acompañan al Salvador, representados por hombres de distinta edad y fisonomías muy variadas. El pintor individualiza algunos de ellos con un entrañable anacronismo. San Pedro muestra ya la llave en la mano y San Pablo el libro de las Epístolas y la espada.

En lo alto del mástil un decorativo gallardete con las armas de Castilla y León y la inscripción *vive le roy*. En la vela se distingue en letras de oro el *IHS* y *M*.

Los peces saltando sobre las espumosas olas y las aves marinas que surcan los cielos o se posan sobre el palo mayor con luces de atardecer, crean un ambiente perfecto, al que no es ajena la idea de situar la línea del horizonte hacia la mitad de la tabla.

En el inventario realizado en el castillo de Toro en 25 de febrero de 1505 figura: *como fue Jesucristo en la nao sobre el mar*.

drid, hecho a la muerte de Felipe II con Juan Pantoja de la Cruz como tasador, se lee: *«cuando aparecio Xpo a Sanct Pedro en una nave*.

En el centro del escenario, de un campo abierto a un paisaje de serranía, aparece Jesús rodeado de una gran multitud. Para destacar su figura el autor se sitúa sobre un púlpito de madera, detalle un tanto sorprendente, que utiliza como alusión a sus predicciones (San Mateo, XIV, 15-20).

El gusto de Juan de Flandes por conceder la mayor importancia al asunto princi-

con los de Isabel de Castilla y su esposo Don Fernando ha dado lugar, desde antiguo, a identificarlos como retratos de los Reyes Católicos. Si así fuera y si, en efecto, el Apóstol representara a San Juan, como sugerimos, parece posible identificar al niño como el príncipe Don Juan, el malogrado hijo de Isabel y Fernando.

En el inventario de Toro de 15 de febre-



pal le lleva, sin duda, a presentar en primer término al muchacho portador de la cesta con cinco panes y la bandeja con dos peces, materia de la milagrosa multiplicación. Además, el Apóstol, que aparece en el borde derecho de la tabla, subraya la presencia del muchacho señalándole con un gesto de la mano. Entre los personajes que se siguen destaca el que lleva vestidura y bonete negros, colocado junto al púlpito y que I. Vandevivere sugiere, en estas mismas páginas, pudiera representar al propio autor.

El Apóstol, quizá San Juan, aunque lo habitual sea presentarlo imberbe, que está delante del púlpito, con túnica de color carmín parece dedicar toda su atención al niño que cuida la mujer vestida de blanco, sentada en el primer término. De este lado hay también dos personajes que destacan entre los demás: la dama joven de cabellos rubios con joyel al cuello, y el caballero en pie tras ella, vestido de oscuro y tocado con bonete sobre la lisa melena. La semejanza de rasgos de estos dos personajes



ro de 1505 (vid. ficha anterior) se registra: *quando farto los cinco mill hombres y predicaba*. En la relación de 13 de marzo, del mismo año: *quando arto los cinco mill om-bres*. En el inventario de Malinas de 1523: *comme N^{re} S^{re} preschoit en la montagne ou il repust le peuple de V pains et iij poissons* (como Nuestro Señor predicaba en la montaña donde repartió al pueblo los cinco panes y los dos peces), y en el inventario hecho al morir Felipe II: *el milagro de los panes y de los peces*.

CAT. 3

MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES Y LOS PECES

Hacia 1496-1504

Tabla de roble

21 x 15,7 cm.

Palacio Real. Madrid

A la izquierda:
Detalle, con los posibles retratos de
los Reyes Católicos
y el malogrado príncipe don Juan

El ambiente creado para esta escena está impregnado de una humana intimidad que hace aparecer natural el prodigio milagroso de volver a la vida a un muerto (San Juan, XI, 38-45). El propio escenario recuerda los recoletos huerros-cementerios próximos a los monasterios, tan frecuentes en la época que vivió Juan de Flandes. Seguramente, refleja una de estas construc-



CAT. 4
LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO
Hacia 1496-1504
Tabla de roble
21 x 15,6 cm.
Lleva al reverso la inscripción *Juan Actrat*
Palacio Real. Madrid

A la derecha:
Detalle, con el probable retrato
de una hija de los Reyes Católicos

ciones religiosas el fondo arquitectónico del cuadro.

Los personajes, que presencian la escena, se comportan de forma natural. El resucitado, se levanta, todavía con el sudario cubriéndole parte del cuerpo y en la tapa del sepulcro puede leerse la palabra *Lasara*. Bertaux considera que las figuras de la derecha, con rasgos negroides uno e indumentaria morisca el otro, son dos buenos estudios del natural y Sánchez Cantón estima que la joven arrodillada junto a ellos, la hermana de Lázaro, pudiera ser retrato de una hija de los Reyes Católicos.

En los inventarios de 25 de febrero de 1505 y 13 de marzo del mismo año, y en el hecho al morir Felipe II, figura como *la Resurrección de San Lázaro*. En el de Malinas de 1523: *comme N^{re} S^{re} ressuscita le Lázaro* (sic, por Lázaro) (cómo Nuestro Señor resucitó a Lázaro).

Los cuatro evangelistas relatan este pasaje de la vida de Jesús (*San Mateo*, XXI, 1-11); *San Juan*, XII, 12-18; *San Marcos*, 1-11 y *San Lucas*, XIX, 35-39).

La distribución de los personajes está perfectamente estudiada. El grupo principal llega desde la izquierda presidido por Jesús cabalgando un gracioso asno y se dirige hacia la Ciudad Santa. Por la derecha, vie-



ne otro grupo de hombres a pie y a caballo que disminuyen, de forma notable, sus proporciones, a medida que se acercan al fondo, donde se ven como diminutas figurillas, con lo que el artista, siguiendo la tradición flamenca, consigue dar la sensación de lejanía y profundidad a la pintura.

El paisaje abierto, de amplio horizonte, luminoso y con una atmósfera transparente, representa a Jerusalén, en la ciudad amurallada, pero ya Justi y Bertaux vieron en este paisaje el recuerdo del de algunas ciudades castellanas. El árbol solitario, de follaje calado, tan típico del pintor, es respecto al conjunto, un elemento decorativo de primer orden.

Los inventarios de 25 de febrero y 13 de marzo de 1505 lo dan como: *la entrada de Jerusalén*. El de Malinas de 9 de julio de 1523: *comme n^{tre} S^{gr} vint en Jherusalem le dimanche del Palmes* (cómo Nuestro Señor vino a Jerusalén el domingo de Palmas) y en el de Palacio hecho al morir Felipe II: *la entrada de Christo en Hllm* (Hierusalén).



CAT. 5

ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALÉN

Hacia 1496-1504

Tabla de roble

21 x 15,4 cm.

Palacio Real. Madrid

A la izquierda:

Detalle, con el fondo de paisaje de evocación castellana

Este proceso, parece calar muy hondo en la fina sensibilidad del artista (San Mateo, XXVII, 2; San Lucas, XXIII, 1-3). Concibe Pilatos con noble dignidad y expresa con el gesto de la mano el diálogo que mantiene con los acusadores. Cristo, que en otras escenas de este mismo oratorio, aparece majestuoso y erguido no lo presenta aquí, doblado por el dolor físico y la tristeza de es-

Pilate (cómo Nuestro Señor fue llevado ante Pilatos) y en el lecho a la muerte de Felipe II: *quando llevaron a Christo a casa de Anás*.



CAT. 6

JESÚS ANTE PILATOS

Hacia 1496-1504

Tabla de roble

21 x 15,8 cm.

Palacio Real. Madrid

A la derecha:

Jesús ante Pilatos

del Retablo de la Catedral de Palencia.



píritu sentimientos que se advierten en la expresión de su rostro bañado de luz.

Los personajes, que conducen a Jesús, forman un apretado grupo en un ángulo del atrio del Pretorio, construido por medio de arcadas, ampliamente abiertas al exterior, que dejan de ver un paisaje con arquitecturas. Una composición muy semejante vuelve a emplear Juan de Flandes en la tabla, con el mismo tema, de retablo mayor, documentado, de la Catedral de Palencia.

La luz que penetra en la estancia permite unos contrastes en el modelado y en el color de bellos efectos y queda patente la fuerza del dibujo del pintor.

El inventario de 25 de febrero de 1505 lo asienta como: *la presentación de pitatos* (sic, por Pilatos); en el de 13 de marzo del mismo año, se corrige el error y dice: *la presentación de Pilatos*. En el de Malinas de 1523: *commetn N^{ro} S^{gr} fust amenē devant*

La escena de esta tabla no se relata en los textos evangélicos, pero San Pablo (IKII, 19) la menciona en sus Epístolas y ya en libros místicos del siglo XV, tan difundidos en España como la *Vita Christi* del Cartujano, tiene un completo desarrollo.

La pintura de dibujo firme y muy elaborado y que sorprende por los avances de concepción que en ella se aprecian. Con-



trapone la fuerza masiva de la edificación, que representa al Infierno, frente a la esbelta figura de Cristo con su gesto de avance y los pliegues de la túnica y los cabellos movidos por el soplo del viento. El sentido ascendente se prolonga por la desusada longitud del ástil de la cruz. De otra parte, tiene gran interés la tendencia al naturalismo de los desnudos de Adán y Eva que aparecen al frente de los Patriarcas y son de gran belleza los matices azulados del fondo de serranía.

En el aspecto técnico hay que admirar la maestría que consigue el pintor al representar los efectos de llamas y humo negruzco en alternancia con los animales fantásticos que simbolizan los espíritus del Mal.

En 25 de febrero de 1505 se inventaría como: *quando Xpto. descencio al infierno*, en 13 de marzo, del mismo año, como: *quando descendio al ynfierno*. El de Malinas de 1523, la titula: *la descente N^{re} S^{gr} aux enfers* (el descenso de Nuestro Señor a los infiernos) y el inventario del Palacio de Madrid, a la muerte de Felipe II: *baxada de Christo al limbo*.



CAT. 7

BAJADA AL LIMBO

Hacia 1496-1504

Tabla de roble

21 x 15,8 cm.

Palacio Real. Madrid

A la izquierda:

Detalle de los desnudos de Adán y Eva

San Marcos (XVI-1), es el que refiere el episodio con más lujo de detalles, pero también lo relatan San Mateo (XXVIII, 1-7), San Juan (XX-1) y San Juan (XXIV, 1-9).

Aparece muy evidente que al pintor le interesa destacar en esta escena el sentido de la profética resurrección de Cristo. Por eso concede la máxima importancia al sepulcro vacío que concibe de líneas muy pu-

al sepulcro; en el de 13 de marzo, de este año, se reduce a: *quando vinieron las marías*. El de 1523 del Palacio de Malinas: *comme en trois Maries vindrent au sepulcre N^{re} Sr*. En el hecho a la muerte de Felipe II figura como: *quando las marías fueron al sepulcro y hallaron resucitado a Christo*.



CAT. 8
LAS MARIAS EN EL SEPULCRO
Hacia 1496-1504
Tabla de roble
21 x 15,8 cm.
Lleva al dorso una marca como: aa
Palacio Real. Madrid
A la derecha:
Detalle de las santas mujeres



ras, lo sitúa en el primer plano y ocupa casi todo el ancho de la tabla. Fina y sensible alusión a la salida del Resucitado es el lienzo-sudario, transparente, que cuelga del frente.

Las tres Marías llegan al sepulcro con aromas para embalsamar el cuerpo de Jesús y lo encuentran vacío, lo que permite reflejar al artista, en sus actitudes y expresión, tipos femeninos de distinto carácter, pero vuelca su entusiasmo en la figura del ángel, sentado sobre la tapa del sepulcro, que señala con la mano su interior vacío. Es de gran valor decorativo y una bella interpretación del relato evangélico: *Y su aspecto era como un relámpago y su vestidura como la nieve. Y de temor de él se asombraron los guardias y quedaron como muertos*.

En el casco del soldado, recostado contra el sepulcro, se refleja una ciudad en ruinas bajo un cielo tormentoso, algo frecuente y característico en Juan de Flandes y que puede simbolizar el castigo del mal o la representación del propio mal, con alusión a la destrucción de la Ciudad Santa.

Figura en el inventario de 25 de febrero de 1505 como *quando venieron las marías*

Relatan este episodio de la vida de Jesús los evangelistas San Marcos (XVI-12) y San Lucas (XXIV, 28-31).

En esta tabla cabe destacar la gran importancia concedida a la arquitectura y la contraposición de planos horizontales y verticales que consigue el artista gracias a un variado juego de volúmenes. El sabio empleo del dibujo y de los matices de luz con-

asunto del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia, última obra documentada, concibe el escenario como un interior cerrado al que sólo dan animación los tres protagonistas con la particularidad, además, de presentar a Jesús, en el momento de partir el pan, en el centro, de frente y destacando sobre el respaldo de un importante trono renacentista.



tribuyen a reforzar los efectos buscados. La propia distribución de los personajes manifiesta el gran interés que se concede al escenario.

El amplio espacio, abierto al fondo, deja ver las lejanías azules, del paisaje y de la parte alta del cielo, que consiguen una gran armonía cromática junto a las tonalidades grises y ocre de las arquitecturas. Los tonos carmín de las vestiduras y el tocado del discípulo, visto casi de espaldas, en el primer plano, aportan la nota más colorista y brillante a la pintura.

En la mesa, desnuda de otros utensilios o manjares, cobran toda su fuerza y protagonismo el pan que parte Jesús y el salero que se sirvió al otro extremo. La idea de destacar lo principal es una constante en la obra de Juan de Flandes que se acentúa a lo largo de su carrera artística. Así, en el mismo



En Toro, el 25 de febrero de 1505, se registra como: *quando fue al castillo de de amuses* (sic, por Emaús); en el de este año de 13 de marzo, también hay confusión en el nombre y figura así: *como fue al castillo de Machus* (sic, por Emaús). El 9 de julio de 1523, hecho en Malinas, aclara: *comment des Appostres de N^{re} S^{er} le cognaurent a la fraction du pain* (cómo los Apóstoles de Nuestro Señor le conocieron al partir el pan) y el hecho en Madrid, al morir Felipe II: *quando aparescio a los discipulos yendo al castillo de Emaús*.

CAT. 9

CENA EN EL CASTILLO DE EMAÜS

Hacia 1496-1504

Tabla de roble

21,2 × 15,7 cm.

Palacio Real. Madrid

A la izquierda:

Detalle de uno de los personajes

Se refiere con detalle en los *Hechos de los Apóstoles* (cap. III, 1-4).

El escenario de la Pentecostés está dividida en dos espacios aproximadamente iguales. La mitad inferior está ocupada por las figuras de los Apóstoles que se agrupan a un lado y otro de la Virgen dejando, en el centro, un espacio libre. Precisamente en este espacio, sentada en banco de piedra



CAT. 10
LA VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO
Hacia 1496-1504
Tabla de roble
21,3 x 15,6 cm.
Palacio Real. Madrid
A la derecha:
Pentecostés
del Retablo de San Lázaro
Madrid. Museo del Prado
[véase cat. 22]

que asienta sobre un basamento, se sitúa a la Virgen, que queda así a mayor altura. Esta circunstancia y el acierto de vestirla toda de azul, a excepción de la toca blanca que enmarca el rostro, consigue concentrar la atención en su bella figura.

La mitad superior continúa la arquitectura del escenario con remate en una amplia bóveda y abre al lateral izquierdo por arco que permite ver algo del paisaje sin que, en este caso, distraiga para nada al espectador. Por el contrario, un gran círculo luminoso de delicados tonos dorados, rosados y blancos, llena por completo el espacio y en su centro, la paloma del Espíritu Santo de vigoroso y bellissimo dibujo, cobra la capital importancia que el tema requiere.

En los inventarios de 25 de febrero y 13 de marzo de 1505 figura como: *el espíritu Santo*. El del Palacio de Malinas de 1523: *commente S^r envoya le Saint Esperit sur ses glorieux Appestres* (cómo Nuestro Señor envió al Espíritu Santo sobre sus gloriosos Apóstoles).

La composición sigue un modelo tradicional de la pintura del siglo XV (cfr. en particular el *Bautismo de Cristo* de Van der Weyden en el Museo de Berlín): Cristo, de frente, en el Jordán, tiene a cada lado, a San Juan que le está bautizando y a un ángel que sostiene su túnica. En el cielo Dios Padre rodeado de ángeles aparece en una nube iluminada, mientras que, a media altura, se cierne la paloma del Espíritu Santo. En esta escena, se ha querido poner de relieve la inmensidad del paisaje surcado por un ancho río de aguas azuladas, que serpentean hasta el horizonte lejano señalado por mesetas azules. Tres grandes árboles subrayan la perspectiva. La mirada es atraída hacia una extensa urbe rodeada de murallas en ruinas, que evoca a la ciudad de Burgos dominada por la catedral y el Castillo. Las orillas encajonadas están subrayadas con zonas de hierba y delimitadas por un terreno pedregoso. En la maleza aparecen animales y se dibuja un sendero que conduce a una fortaleza. Jalonan el espacio barcas y personajes lejanos que con su minúscula escala acentúan el efecto de profundidad. La sensación de inmensidad aérea está producida por la sutil modulación de azules y verdes. En primer término, crecen plantas sobre el borde rocoso sembrado de pequeñas gemas azules y rojas que volvemos a encontrar a los pies de San Juan. El mismo ilusionismo miniaturista aparece en detalles como la diadema del ángel, los orifróns de su manto y el broche que lo prende al escote. El sentimiento de la naturaleza aparece sobrecogedoramente en el primer árbol de la derecha, de su follaje, denso y profundo, sale una rama seca sobre la que se posa un halcón. El segundo árbol, cortado por el brazo del Bautista, representa a un abedul que se está secando con el ramaje marchito; se observará que la corteza está pelada al pie del tronco. La sorprendente precisión del realismo señala la aparición de los símbolos: imagen del Edén sugerida por las pedrerías, imagen de la oposición entre la vida y la muerte a través del árbol que verdece y el árbol seco.

Hasta 1985, el estado en que se conocía el cuadro estaba muy modificado por retoques y por un barniz que le daba un tono opaco y que tapaba importantes deterioros

de las válvulas (principalmente en el manto rojo de San Juan). El estado actual del cuadro es el resultado de una limpieza que ha permitido recuperar lo esencial de los colores originarios. Así, la túnica parda de Cristo estaba recubierta por un repinte verde; una capa ennegrecida enmascaraba las plantas, las yemas y los reflejos del agua cerca de los personajes. En la figura de Cristo se ha producido una importantísima modificación iconográfica. El *perizonium* actual constituye un primer repinte que probablemente corresponde a una corrección del pintor. No corresponde a la visión original que, por otro lado, fue restablecida en los brazos y las manos. Es posible que en una primera visión se presentase a Cristo desnudo, bendiciendo y cubriéndose el sexo. Iconografía que encontramos en las miniaturas flamencas del siglo XV. Su representación en cuadro, aparte de este ejemplo, no ha sido localizada.

RESEÑA HISTÓRICA

Joseph de Coe y Nicole Reynaud, en sus artículos del Archivo español de Arte de 1979, han demostrado que este cuadro puede considerarse la tabla central de un tríptico que procede de la Cartuja de Miraflores, que está dedicado a la vida de San Juan Bautista y del que formarían parte tres tablas atribuíbles por su estilo a Juan de Flandes: el *Nacimiento de San Juan Bautista*, del Museo de Bellas Artes de Cleveland, la *Degollación de San Juan Bautista*, del Museo de Arte e Historia de Ginebra y la *Venganza de Herodías* del Museo Mayer Van den Bergh de Amberes (cfr. TZEUTSCHLER, 1976). La cuarta tabla, que completaría el conjunto de las puertas del tríptico, no ha sido hallada. Se ha establecido de forma muy probable que el conjunto pertenecía a la colección del general d'Armagnac, en Burdeos, y que formaba parte del botín de guerra que se llevó de España. Este general de la ocupación napoleónica, había adquirido, en 1809, la Cartuja de Miraflores con todo su contenido.

Es muy probable que sea ésta la obra citada por Ponz en su *Viaje de España* (1788, t. XII, pp. 55-56) elogiándola por su belleza, la sorprendente frescura de sus colores, la delicadeza de la representación y la expresión de las figuras: «Me alegraría, que

EL BAUTISMO DE CRISTO

Procedente del Retablo de San Juan Bautista
de la Cartuja de Miraflores
1496-1499

Madera de encina

186,3 × 110,5 cm.

Colección particular. Madrid



Uviese la hermosura, y permanencia de los colores, lo acabado de cada cosa, y la expresión tan grande de las figuras.» Este testigo, señala, igualmente, que ha descubierto, en los archivos de la Cartuja, el nombre del autor: *Juan Flamenco* que pintó el retablo de 1496 a 1499 por 26.375 maravedíes, sin contar la comida. Puesto que atribución y fecha han sido confirmadas por



JUAN DE FLANDES
Bautismo de Cristo

Una de las tablas del Retablo de San Lázaro
Washington. National Gallery
(Colección Kress)

los archivos de la Cartuja, queda ahora la cuestión de la identidad entre *Juan Flamenco* y *Juan de Flandes*, identidad que puede ser establecida por la crítica del estilo. La obra, por lo tanto, habría sido realizada durante los primeros años de Juan de Flandes al servicio de la corte de Isabel.

La soberana, que se encontraba en Burgos en 1496, intervino, sin duda, personalmente, como en el retablo esculpido del altar mayor, que realiza, al mismo tiempo que el de Juan de Flandes, G. de Siloé; quien había realizado ya las tumbas de los padres de Isabel, también en el coro de la Cartuja.

De la historia ulterior del Bautismo, señalaremos que formaba parte de la colección madrileña del Conde de Adanero, célebre por sus primitivos. En esta época el retablo fue montado en un marco monumental de estilo neogótico. Fue probablemente entonces cuando se entarimó la ta-

bla y se recubrió con un barniz que escondía las lagunas y los deterioros. Debido al espesor del barniz, el cuadro había perdido sus cualidades esenciales. El levantamiento de la capa pictórica hizo que ese año se llevara a cabo un tratamiento de conservación y restauración dirigido por los restauradores Borja Silva y José María Ruiz de Bicesra. La aparición de la capa originaria ha revelado el grave deterioro de la misma en numerosas zonas. Los repintes, que corresponden a una intervención, probablemente del siglo XIX, han sido retirados totalmente, evidenciándose el cambio iconográfico de Cristo.

ATRIBUCIÓN Y FECHA

La reciente limpieza ha revelado claramente que el Bautismo pertenece a Juan de Flandes. La comparación con el mismo tema tratado en Palencia, en el *Retablo de San Lázaro* (tabla conservada en la National Gallery de Washington) pone de relieve la evolución hacia un arte más sintético y más dramático del que dan muestra las obras de Palencia.

Aunque el paisaje evoca la vista y la ciudad de Burgos, está totalmente dentro, por su concepción miniaturista, de la tradición flamenca. Su relación con la miniatura gan- tebrujense, es particularmente clara, en los pequeños personajes que animal el paisaje y decoran el orifrés del ángel, así como en los ángeles que rodean a Dios Padre. La composición en su conjunto se sitúa dentro de la tradición iconográfica miniaturista. El *Bautismo de Cristo* del breviario gan- tebrujense llamado *La Flora*, en la Biblioteca Nacional de Nápoles, fechable hacia 148-90, muestra una evidente filiación en la composición del grupo, donde encontramos la imagen de Cristo desnudo bendiciendo, e incluso en el paisaje (cfr. fig. 10, del fol. 104 del ms. en J. COURCELLE-LADMIRANT, *Le Bréviaire dit «La Flora» de la Bibliothèque Nationale de Naples*, en *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XX, 1939, pág. 223 y ss. e il. VI, fig. 9).

Asimismo, la técnica pictórica, la estructura del Retablo, y el soporte de roble, podrían incluso hacernos pensar que se trata de una importación flamenca, pero la composición de la preparación, a base de yeso (identificado por J. M. Cabrera) confirma que la tabla ha sido pintada en España. La

misma preparación ha sido identificada en la tabla del *Nacimiento de San Juan Bautista*, en el Museo de Cleveland. El estudio técnico de este cuadro realizado por Merril (1976, pp. 137-145) revela igualmente la utilización, típicamente flamenca, de una capa aislante de blanco de plomo, bosquejada sobre la preparación. Juan de Flandes sigue utilizando esta técnica en el *Retablo*

El documento de la Cartuja de Miraflores ha permitido precisar que el pintor comenzó la obra a partir de 1496, año de su contrato oficial con la reina Isabel, y que la terminó en 1499. Como señala Nicole Reynaud, la comparación del Retablo con las obras seguras de Michel Sittow hace suponer que ambos pintores se influyeron mutuamente. A este respecto, la comparación



Detalles
del Cristo del *Bautismo*
Antes de su tratamiento y
durante su restauración (1985)

Mayor de la catedral de Palencia. La costumbre flamenca de pintar los cuadros adecuándolos al marco se verifica tanto en la tabla de Cleveland como en las otras dos de Ginebra y Amberes, que constituyeran las puertas del *Bautismo*. Éste también posee los rasgos característicos de esta tradición: el borde sin pintar y la rebaba en el límite de la capa pictórica. Juan de Flandes sigue la misma tradición en las tablitas de roble del Políptico de Isabel. Los indicios materiales confirman lo que nos dicen el estilo y la forma de pintar: tanto el *Bautismo* como sus puertas han sido pintrados al comienzo de la carrera de Juan de Flandes.

de los ángeles que rodean a Dios Padre en el *Bautismo*, con los de la *Asunción* de Sittow, procedente del Políptico de Isabel, que se conserva en la National Gallery de Washington, muestra una relación evidente. En dichas obras encontramos también una similitud en los rostros: el del ángel de pie al lado de Cristo de Juan de Flandes, y el de la Virgen de Sittow. Además, tal como observa Nicole Reynaud, Juan de Flandes sigue utilizando dicho modelo para ángeles y vírgenes en Palencia.

ECCE HOMO

1500

Madera de nogal
30 x 21 cm.

Cartuja de Miraflores. Burgos



DESCRIPCIÓN

Sobre el fondo de oro orlado con un fino motivo geométrico verde oscuro destaca la figura en busto de Cristo: vestido con un traje pardusco, la cabeza coronada de espinas, aparece con la cara descompuesta por el dolor. Gotas de sangre y de transpiración cubren su rostro grisáceo surcado por innumerables arrugas. Como indica la inscripción superior, esta imagen devota hace referencia a la primera ostentación de Pilatos del «Hombre dolorido» que fue Cristo durante la Pasión. Las letras góticas de la inscripción así como los rayos flordelisados de la señal de la cruz, sobresalen como en relieve con un ribete anaranjado. La imagen, presentada como un icono, al estilo de una «vera effigies» (como la del velo de la Verónica), invita a la meditación.

RESEÑA HISTÓRICA

Un fascículo de los archivos de la Cartuja de Miraflores, que probablemente procede del siglo XVIII, y que resume las cuentas abaciales que conciernen a las obras de arte de los siglos XV y XVI, contiene un pasaje que hace referencia a un pequeño cuadro, un Ecce Homo, que estaba instalado en la puerta del tabernáculo y que se realizó e instaló en ella en 1500:

«El año siguiente (1500) se fabrico y asento el arca, o caja del Ssmo sacramento la que con el facies del Ecce homo pintado en la puertecilla».

(Archivo de la Cartuja de Miraflores, legajo 5. Loc. 377, fasc. 1)

Tanto por su iconografía como por el formato y la presentación material del soporte, la tablilla de Juan de Flandes, que aún se conserva en la abadía, puede identificarse con la que menciona el documento. El borde sin pintar, ribeteado con un ligero realce de la capa pictórica, indique que la obra fue realizada adecuándola al marco como los cuadros flamencos de la época. Con este marco debió instalarse la tabla en la puerta del tabernáculo.

ATRIBUCIÓN Y FECHA

Por su estilo la obra es atribuible de manera segura a Juan de Flandes. Por ello, basta relacionarla con el rostro de Cristo del *Ecce Homo* y del *Cristo con la cruz a cuestas* del *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia: la factura está aquí simplemente más acentuada, lo mismo que el sentido trágico de la representación. Asimismo, incluso se adivinan los finos rayos pintados con blanco de plomo que aureolan delicadamente la santa faz, como en la *Resurrección* de Palencia. Por otro lado, la morfología del rostro es la misma que la de Cristo del *Bautismo de Cristo* pintado por Juan de Flandes para la Cartuja entre 1496 y 1499. A pesar de la diferencia iconográfica y del deterioro de la capa pictórica de dicho retablo, el parecido es sorprendente. Esta confrontación permite dar cuenta de la evolución del estilo y de la maestría de Juan de Flandes durante su periplo español.

La herencia flamenca de Juan de Flandes y su forma personal de explotarla aparecen igualmente con evidencia al confrontar las numerosas versiones de la *Santa Faz*, de Van Eyck, de Van der Weyden o de Bouts, aunque el modelo más cercano es el de Petrus Christus.

La dificultad para acceder a la obra, guardada en la clausura abacial, no había permitido hasta el momento situar correctamente este cuadro cuya factura nada posee de la aridez evocada por E. BERMEJO (1962, p. 32, que la inscribe, sin embargo, en el haber del maestro, al igual que POST (IX, 1, 1947, p. 46-47).

Esa visión tan sensitiva de Juan de Flandes se inscribe dentro del gusto español por este tipo de icono dramático, del que fueron importados numerosos ejemplares a la Península (LAVALLEY, 1953, p. XI y XII).

Santa Apolonia está identificada por la tenaza con una muela y la palma del martirio, mientras que Magdalena presenta un frasco de ungüento. Las figuras, de medio cuerpo, emergen en grisalla de un fondo que evoca una lápida de mármol roja y verde respectivamente, rodeada por un arco dorado. Las sombras que se reflejan en ella destacan las formas acariciadas por la luz. La alternancia de color de esos fondos individualiza las figuras en el seno del ritmo arquitectónico. La interferencia con el marco dorado de la palma de Apolonia y del velo flotante de la Magdalena, refuerza la sensación de profundidad aérea. La fascinante ambigüedad de estas esculturas vivientes es especialmente visible en el color «del natural» del cabello de Magdalena y los reflejos realistas de las joyas. La visión está repartida entre el sueño y la realidad. Las pinceladas son particularmente finas y fluidas. La sutileza de la luz está acentuada mediante ligeras pinceladas de color turquesa y por los matices del color gris, teñido por la luz del fondo.

RESEÑA HISTÓRICA

Gómez Moreno (1913-14) encontró esta obra en un trastero de la Universidad y la identificó como un fragmento de la predela del antiguo retablo principal de la capilla. En esa época, el fragmento incluía todavía el inicio de otras dos representaciones: a la izquierda, sobre un resto de fondo verde, una rama de lis, y a la derecha, sobre un pedazo de fondo rojo, el esbozo de un vestido. Su historial, muy detallado, se basa en los dos volúmenes del *Libro de Claustros* de la universidad que van, respectivamente, de 1503 a 1507 (nº 4) y de 1507 a 1511 (nº 5).

El retablo destruido contenía pinturas de Juan de Flandes y esculturas de Bigarny. La intervención de Juan de Flandes se sitúa después de una primera decisión, fechada el 1 de junio de 1504, de confiar la realización de los cuadros a Juan de Borgoña, otro borgoñón, que es la misma época que el escultor fue famoso por la novedad de su arte totalmente vuelto hacia Italia. El clima humanista de la Universidad debió de orientar esa elección, como lo observa Gó-

mez Moreno. Este pintor muy posiblemente declinó la oferta a causa de las grandes obras que en aquel momento le ocupaban en la catedral de Toledo. Esas primeras elecciones indican suficientemente la importancia que la Universidad concedía a la realización de este retablo. Los textos también proporcionan varios indicios. Desde el 10 de febrero de 1505, la comisión ordena bus-



car al mejor pintor (... *el mejor pintor que podieren...*). Este último, todavía anónimo en los textos, debió de dibujar un proyecto que fue sometido a la comisión a partir del 29 de agosto de 1505. Indudablemente este pintor, cuyo nombre no fue precisado, era Juan de Flandes. Efectivamente, tres días después, los representantes de la Universidad deciden establecer el contrato con Juan de Flandes. He aquí el texto completo de este protocolo fechado el 2 de septiembre de 1505:

«Contrato sobre la pintura del retablo.

En Salamanca, dos días de setiembre de mil quinientos e cinco años, el Señor Don Francisco Enríquez, vicerrector del dicho Estudio, e los Señores doctores Diego Rodríguez de Santesydro, catadrático de prima, e Juan de Castro, todos tres deputados por la Universydad, segund que paso en el clastro sobredicho, de la una parte, e de la otra, Juan de Flandes, pintor, se concertaron e igualaron desta manera. Que el dicho Juan de Flandes sea obligado, dentro en un año del día deste contrato, de pintar en las puertas e retablo del dicho Estudio ocho ystories e seys ymagenes; las quales han de ser, ansy las [fol. 150 vº] ystories como las ymagenes, las que le dieren e declareren los reverendos Señores los maestros de Peñafiel e Frey Pedro de Leon. E que el dicho Juan de Flandes haga las dichas ystories e ymagenes, en el dicho tiempo, muy buenas a vista e determinacion de maestros e a con-

SANTA APOLONIA
Y SANTA MARIA MAGDALENA
Fragmento de la predela del Retablo de la
Capilla Universitaria de Salamanca
1507
Madera de pino
39,5 × 37,5 cm.
Universidad. Salamanca

tentamiento de la Universydad; e ponga todo el aparejo de colores e otras cosas, que necesarias fueren, a su costa. E que sy las dichas ystorias e ymagenes no fueren tales a contentamiento de la dicha Universydad e a vista de maestros, que la dicha Universydad no sea obligada a le pagar cosa alguna e que sea obligado a volver lo que ha recebido. E los susodichos, en nombre de la dicha Universydad, e por virtud del poder que della tienen, se le obligan de le dar, por la dicha obra, ochenta e cinco mill maravedis pagadas desta manera: veynte mill maravedis luego, e la demasia como fuere haciendo la obra le vayan pagando. E que, ansy mesmo, le den en el ospital del dicho Estudio una muy buena camara donde este e viva todo el dicho tiempo que entendiere en pintar la dicha obra. E dio por su fiador e principal conplidor de todo lo susodicho, de mancomun con el, a Pedro de Dueñas, platero vecino de la dicha cibdad, ansy para los dineros que recibiere de la dicha obra, como para que la dicha obra sera muy buena a contentamiento de la dicha Universydad. E que non siendo tal, que volvera todo lo que ha recebido. Para lo qual conplir, ambas las dichas partes, ansy el dicho Señor retor como los dichos Señores doctores, obligaron los bienes de la dicha Universydad, e los dichos Juan de Flandes e Pedro de Dueñas se obligaron de mancomun e a voz de uno e etc., obligaron ansy mesmos a sus bienes muebles e rayzes, etc., que la dicha obra sera muy buena a contentamiento de la dicha Universydad e la dara acabada en el dicho tiempo en perfection, e de volver los maravedis que toviere recibido sy no fuere tal la dicha obra. Para lo qual dieron poder a las justicias e al maestro de Salamanca, renunciaron su propio fuero e etc., e otorgaron un contrato fuerte e fyrrme, con todos los vinculos [fol. 151] e firmeças que fueren necesarios. Tal qual pareciere, signando de mi sygno Testigos: Geronimo, bedel, e maestro Geronimo, e Geronimo de la Carrera, e el bachiller Alonso Gonçalez, e Agostin Perez, notario.

— *Yten que los maravedis que se pagaren, se pagaren a Pedro de Dueñas, platero, con su carta de pago. E no ha de alçar la mano de la obra fasta lo acabar. Testigos los dichos.*

— *Yten lo juraron en forma, e testigos los dichos». (Archivo Universitario Salamanca, n° 4 Libro de claostros, fol. 150-151. Publicado hasta el principio del folio 150 v° por M. GÓMEZ MORENO, 1913-14, p. 325.)*

Como puede comprobarse, este documento no da ninguna precisión sobre la iconografía ni las dimensiones de los cuadros. Esto es normal puesto que el pintor ya había elaborado un proyecto dibujado y que para la iconografía tenía que atenerse a las instrucciones de los maestros Peñafiel y Pe-

dro de León. Sólo están indicados el número y el tipo de obras: ocho escenas (*ystorias*) y seis personajes (*ymágenes*), estas últimas sin duda alguna tenían que adornar las puertas del retablo. Está convenido que el pintor debía acabar su trabajo en el plazo de un año, es decir, el 2 de septiembre de 1506. La suma concedida se elevaba a 85.000 maravedíes, de los cuales 20.000 le fueron pagados inmediatamente.

El 1 de febrero de 1507 Juan de Flandes recibe 10.000 maravedíes por la pintura de las puertas. Durante otras tres reuniones de ese año los representantes de la Universydad piden que se pague al pintor en función del progreso de los trabajos; la partida del 27 de junio precisa que recibirá 20.000 maravedíes. El 10 de julio de 1507 la Comisión decide que la predela del retablo la ejecute Juan de Flandes:

«En Salamanca, sabado dies dias de Jullio de mill e quinientos e siete años...

Comision en lo del vanco del retable para lo igualar.

Yten les cometieron que hagan contrato con el dicho Juan de Flandes sobre el vanco que ha de faser para el retablo con las diez ymagenes; e lo ygualen en las quinse mill maravedis que pide con tanto que no le den mas e que sea con condicion que si, despues que fecho, no fere tal, que valga la dicha quantya a vista de maestros, que faga gratificacion al Estudio» (Archivo Universitario Salamanca, n° 4. Libro de claostros, fol. 265 r°. Publicado en parte por M. GÓMEZ MORENO, 1913-14, p. 325).

«En Salamanca, sabado dies dias de Jullio de mill e quinientos e siete años...

Objeto de faser el vanco del retablo.

Despues desto, este dicho dia, mes e año susodicho, los Señores doctor Olarte e Puebla e maestro Frey Pedro de León, en nombre de la Universydad, dieron a faser a Juan de Flandes, pintor, un vanco para el retablo con dies ymagenes que, segund e como van en una carta firmada de sus Mercedes. E quedaron de le dar [fol. 267 r°] quinse mill maravedis con condicion que, despues fecho, lo vean maestros. E si no valiera tanto, que faga gratificacion al Claostro. E para lo conplir, obligaron el claostro, etc., e el dicho Juan de Flandes se obligo de lo faser con la dicha condicion en forma. Testigos: Sedano e Estevan del Campo e Alvaro Peres, vecinos de Salamanca, e Andres de Toro, notario.

Dineros para el vanco. 5.000.

Despues desto, este dia, los dichos Señores doctor Olarte e Puebla e maestro de León León libraron e mandaron dar al dicho Juan de Flan-

des, para faser el dicho vanco e para encuesta e pago de las dichas quinse mill maravedis, cinco mill maravedis. Testigos dichos». (Archivo Universitario Salamanca, n° 4. Libro de claostros, fol. 265 v° et 267 M. GÓMEZ MORENO 1913-14, p. 325 señala la existencia de ese documento.)

Resulta de este protocolo que la predela del retablo que se había encargado pintar a Juan de Flandes habría de estar compuesta de diez personajes aislados (*imagynes*), según un plan firmado por los delegados de la Universidad. El precio asciende a 15.000 maravedíes de los cuales 5.000 los recibe Juan de Flandes inmediatamente.

Parece que el 9 de octubre de 1507 los cuadros del retablo estaban acabados, puesto que la Comisión de ese día decide que se controle «la obra que Juan de Flandes ha hecho» y que se le pague en consecuencia:

«En Salamanca, nueve días del mes de Octubre demill e quinientos e siete años...

Comision para ver la obra de Juan de Flandes.

Este dicho e claostro, los dichos Señores cometieron a los maestros Carmona e León que vean la obra que tiene fecha Juan de Flandes, e le manden dar los dineros que vieren» (Archivo Universitario Salamanca, n° 4. Libro de claostros, fol. 287 r°. Publicado en parte por M. GÓMEZ MORENO, op. cit., p. 325).

En cualquier caso, todos los paneles debían terminarse el 9 de noviembre del mismo año:

«En Salamanca, martes nueve días del mes de Noviembre año del Nacimiento de Nuestro Salvador Jesu Cristo de mill e quinientos e syete años...

Yten los dichos Señores cometyeron a los maestros de Peñafiel e Frey Pedro de León que vean la obra del retablo de Juan de Flandes, e le manden pagar». (Archivo Universitario Salamanca, n° 5, Libro de claostros, fol. 7 v°.)

Es decir, que los cuadros previstos para el primer contrato debían de estar, al menos, a punto de acabarse en el momento en que se le encargaba la predela a Juan de Flandes.

El 4 de julio de 1508 la Comisión tiene constancia de una petición de Juan de Flandes. En ella el pintor comunica las «mejoras» que había aportado a su obra, obra que le había costado mucho tiempo. Sólo el doctor San Isidro se opone y exige un peritaje.

«En Salamanca, quatro dias de Jullio de MDVIII años...

Yten, porque Juan de Flandes, pintor, presentó una petición en que en efecto dixo que, en el retablo que fiso, gasto mucho tiempo e fiso mejoramiento, e el que le satisfagan, etc. [fol. 99 v°] acordron todos, elcepto el dotor de San Isidoro que dixo que se cunpla lo del contrato e no mas, que se vea el contrato del retablo e se busque personas que lo vean juntamente con los Señores retor, maestrescuela e Thomas e Carrera e Castro, e vean lo que se mejoro en el retablo, e lo refieran en el claostro para que sus Mercedes vean lo que se deve faser con el dicho Juan de Flandes». (Archivo Universitario Salamanca, v° 5. Libro de claostros, fol. 99 r°-99 v°. Publicado en parte por M. GÓMEZ MORENO, p. 326.)

El 19 de julio siguiente, los representantes de la Universidad deliberan nuevamente sobre esta solicitud. El atestado consigna las declaraciones de Juan de Flandes según las cuales había tardado tres años en pintar los cuadros del retablo. La Comisión pide que se cree un jurado que decida si el pintor merece recibir más que los 100.000 maravedíes que le pagaron.

«En Salamanca XIX del dicho mes de Jullio del dicho año [1508]...

Que Villasandino e el bachiller Pedro San Vicente Ynformen cerca de lo del retablo que pide Juan de Flandes ad referendum.

Luego los dichos Señores platicaron sobre la petición que dio Juan de Flandes, pintor, para que le fisesen reconpensa del retablo que pinto, e gratificacion porque dixo que avia tardado en el tres años e etc. En despues de platicado e dicho diversos pareceres cerca dello, acordaron que el Señor dotor de Villasandino e Pedro de San Vicente, deputados, reciban ynformacion de testigos e maestros e personas doctas, con juramento, sy merece el dicho Juan de Flandes gratificacion allende de los cien mill maravedis que se le dio e pago el retablo; e lo presenten en claostro para que vean que es lo que se debe haser con el, sobre que les encargan las conciencias. Testigos unos de los otros». (Archivo Universitarie Salamanca, n° 5. Libro de claostros, fol. 105 v°. Publicado en parte por M. GÓMEZ MORENO, op. cit., p. 326.)

El debate queda cerrado por la Comisión reunida el 24 de julio de ese mismo año. Después del voto de los representantes de la Universidad, se decide que Juan de Flandes recibirá 15.000 maravedíes además de los 100.000 que, según el pintor, todavía no había acabado de cobrar. A partir de ese momento le pagan 38.200 maravedíes a

cuenta de los 100.000 maravedíes decididos por los dos contratos y de los 15.000 concedidos como indemnización.

«En Salamanca, XXIII días de Jullio de MDVIII años...

E luego, en el dicho claostro, el Señor dotor Villasandino e Pedro de Sant Vicente dixerón que sus Mercedes les avian cometido que recibiesen ynformacion cerca del retablo que Juan de Flandes pinto e del engaño e perdida que dise que ha recebido e del daño e de la satisfacion que pide e de todo. E que ellos lo avian fecho e tomado cerca dello testigos los dichos de los quales ende en que paresce que los dos dellos disen que avia recebido de engaño fasta dies e ocho mill maravedis e, el uno, fasta honse M [fol. 108 vº]. Que les parescie que los dichos Señores fablaron e atercaron cerca dello e votaron en ello lo syiente despues de muchas rasones que cada uno dellos dio de su voto. [Sigue el resumen de cada opinión: fol. 108 vº-108 bis.] Gratificacion con Juan de Flandes, pintor.

E luego, los Señores vicerretor e vicescolastico discieron que, pues la mayor parte del claostro concuerda en que se le den cuinse mill maravedis y tambien el dicho Juan de Flandes ha dicho que se le deven ciertos ducados de los dichos cien mill maravedis, que mandan dar cedula para el administrador que cumpla el dicho Juan de Flandes sobre lo que tiene recebido fasta cien mill maravedis, e que le de demas los dichos quinse mill maravedis, e que pague al dotor Villasandino quinse rreales que pago a los testigos que depusieron.

El doctor Thomas dixo que el dise lo que dicho tiene, e requiere a mi, el dicho notario, que no de libramiento syno con su voto.

(Al margen): Diose libramiento de 38.200: los 23.200 con que se conplieron los cien mill e los 15 de la gratification e etc.».

(Archivo Universitario Salamanca, nº 5. Libro de Claostros, fol. 108 rº-108 bis.)

ATRIBUCIÓN Y FECHA

En resumen, Juan de Flandes debió de pintar ocho composiciones escénicas, destinadas sin duda al cuerpo del retablo y seis pinturas para adornar las puertas. Estos cuadros son objeto de un primer contrato fechado el 2 de septiembre de 1505. Las cuentas permiten precisar que las tablas laterales debían haber estado pintadas a partir del 1 de febrero de 1507. La mayoría de esos cuadros tenían que haber sido concluidos cuando el 10 de julio de 1507 la Universidad encarga a Juan de Flandes la predela del retablo compuesta por diez figuras ais-

ladas. El conjunto tenía que haber sido acabado en noviembre de 1507, pero es muy posible que las «mejoras» aportadas por Juan de Flandes, mejoras de las que habla en el texto del 4 de julio de 1508, hayan sido realizadas a principios del año 1508.

La crítica estilística permite confirmar la identificación de este fragmento con la predela del retablo. Así pues, serían dos de las seis figuras que Juan de Flandes pintó durante la segunda mitad del año 1507. La propuesta de Gómez Moreno ha sido seguida por los otros críticos. En ella pueden apreciarse todos los rasgos de realismo meditativo y del toque del pintor. También queda magníficamente patente su búsqueda de una misteriosa gracia. Entre los parecidos más evidentes se puede destacar, en el *Retablo mayor* de la Catedral de Palencia, la Magdalena de el «*Noli me tangere*».

En el *Políptico de Isabel* se pueden encontrar los mismos tipos femeninos. En particular se observará la relación con el presunto retrato de Isabel del *Sermón de la montaña* del Palacio Real de Madrid. La alusión a la figura real es tanto más plausible cuanto que el tema de la Magdalena ha servido comúnmente a principios del siglo XVI como retrato idealizado. También se han consignado otras referencias a los personajes de la Corte. Ann Tzeutschler Lurie (1976) lo ha señalado muy bien en el panel del *Retablo de San Juan Bautista* de Miraflores conservado en el Museo de Cleveland.

Esta obra es significativa de la volunrad de Juan de Flandes de responder, con su lenguaje, a las estructuras iconográficas y de composición impuestas por su nuevo medio y, más exactamente, a la «traza» del entallador que había concebido la arquitectura del retablo según las exigencias de la Universidad. El pintor, posiblemente inspirado en el tema de los bustos-relicario, ha dado una versión típicamente flamenca de ese banco castellano mediante el uso de la grisalla. Su visión, que sirúa a la figura entre la ilusión de lo escultural y de lo viviente, está llena de originalidad y anuncia los futuros desarrollos de este tipo de la pintura flamenca del siglo XVI.

Este retablo funerario decoraba, hasta 1953, el sepulcro del archidíacono Francisco Rodríguez de San Isidoro en el claustro de la catedral vieja de Salamanca. Los escudos de armas familiares de dicho canónigo aparecen arriba en los tres paneles que forman el cuerpo del retablo. Representan, lateralmente, a *Santiago el Mayor*, y, a la derecha, *Los estigmas de San Francisco*. La predela tiene una *Piedad* en el centro, y, a cada lado, las figuras en busto de *San Pedro* y *San Pablo*.

El nivel iconográfico principal muestra a los santos protectores invocados como intercesores del paso de la vida terrestre a la vida eterna. San Miguel, el arcángel psicopompo, aparece como defensor de los elegidos. En cuanto a los dos santos, representan a los patrones de los comitentes de la obra: Santiago a Diego Rodríguez, y San Francisco a su hermano Francisco. Sus dos sepulcros, próximos, están íntimamente asociados por su estilo, sus formas arquitectónicas y su iconografía. Así, el escudo familiar (una torre y cinco estrellas) está esculpido encima de la enjuta de los dos arcos que coronan las tumbas, al igual que se repite la figura de San Miguel venciendo al Dragón.

La imagen central del tríptico subraya el tono maniqueo de la visión inspirada en el apocalipsis. De forma emotiva el pintor opone la belleza del caballero celeste, exaltada por su silueta y la riqueza de su ornato, al cuerpo adiposo y enrojecido del animal. El monstruo alimenta a sus crías que invaden la ciudad maldita. Como signos del mal universal, se elevan al cielo, y reaparecen con caras amenazadoras entre las nubes de tormenta que maculan la inmensidad del aire. La lucha celeste se cierra con la imagen premonitrice de la destrucción de la ciudad evocada con los reflejos atmosféricos de la coraza y del escudo de San Miguel.

Como un eco, otro combate, el del «*Mata-moros*», se adivina en el paisaje del panel de la derecha, que representa al Apóstol Santiago entronizado en un palio de honor resguardado por un «*rempietto*» renacentista abierto al cielo. La escena miniaturizada representa al apóstol de caballero cristiano, con el sombrero de peregrino; una nube de polvo y una cabeza de moro en-

RETABLO DE SAN MIGUEL

Procedente de la tumba de
Francisco Rodríguez de San Isidro,
del claustro de la Catedral de Salamanca
Hacia 1505-1506
Madera de pino
215 × 210 cm.

Museo Diocesano. Salamanca



sangrentada en el suelo, subrayan la dureza del combate.

La cohesión del tríptico está afianzada en la escenificación y el paisaje. En la parte superior, la unidad de tres lugares en un mismo espacio, que refuerza la articulación de las figuras, responde a la idea de los sepulcros geminados que unen a los dos hermanos difuntos. Esta cohesión aparece de nue-

«AQUI.YASE.EL.REVERENDO.SEÑOR.DON.DIEGO.RODRIGUES.ARCEDIANO.DE.SALAMANCA.FALLECIO.A.VIENTITRES.DE.DESIENVRE.DE.MCCCCC.III.ANNOS».

El canónigo archivero de la Universidad y de la catedral, don Florencio Marcos, nos ha proporcionado, y luego publicado (Fl. MARCOS, *El Tríptico de San Miguel de Juan*



Santiago el Mayor
y
Los estigmas de San Francisco
Tablas laterales del Retablo de San Miguel

vo en la composición de la predela, la calma hierática de las figuras y su aislamiento en lienzos abstractos de brocado dorado, subrayan su función teológica.

RESEÑA HISTÓRICA

La lápida funeraria de la rumba lleva una inscripción sin fecha que anuncia en tiempo futuro, el entierro del canónigo Francisco Rodríguez, quien por tanto debía de estar vivo cuando se realizó:

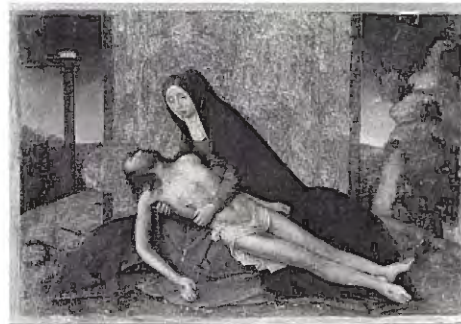
«AQUI.DEBAXO.SE.ENTERRARA.FRANCISCO.RRODRIGUES.CANONIGO.DE.SALAMANCA».

La lápida del sepulcro de al lado, a la izquierda, da la fecha de la muerte del archidiácono Diego Rodríguez:

de Flandes, en el diario de Salamanca, *El Adelanto*, 2 de marzo de 1975) una serie de datos biográficos sacados de los archivos de la catedral referidos a esos dos eclesiásticos y a su familia, cuyo nombre entero era Rodríguez de San Isidro. Francisco Rodríguez, el supuesto comitente, era canónigo de la catedral de la que fue procurador en Roma, enviado el 14 de julio de 1505. Murió poco antes del 5 de junio de 1506. Su hermano Diego, muerto el 23 de noviembre de 1504, era profesor de Derecho en la Universidad y archidiácono en la catedral.

El tríptico que ha sufrido graves deterioros, está actualmente en restauración. A las lagunas y levantamientos, se han añadido los numerosos repintes del tratamiento efectuado en 1953 cuando fue trasladado al Museo Diocesano. Los santos *Pedro y Pa-*

blo han sido casi totalmente hechos de nuevo. El tratamiento actual ha permitido hallar de nuevo la transparencia de los tonos y la delicadeza pictórica de las formas originales de *San Miguel* y *Santiago*. El marco original del tríptico ha desaparecido.



ATRIBUCIÓN Y FECHA

El estilo y la técnica aparecen con claridad a pesar de las numerosas restauraciones, por lo que no se ha vuelto a dudar de su atribución. En cuanto a su fecha, podría situarse entre 1505, año de la llegada del pintor a Salamanca, y 1506, fecha de la muerte del comitente.

Al igual que en el retablo de la Universidad, se observa una hispanización en la concepción del retablo, no sólo en el soporte, sino también en la adopción de los fondos de oro de la predela. A pesar de su monumentalización, la arquitectura del templete a la italiana de *Santiago*, está vinculada a la del *Políptico de Isabel*, donde aparece por primera vez el estilo renacentista, la ornamentación tiene todavía acentos góticos. El espíritu maniqueo de la Reconquista ha dado una nueva orientación a su iconografía, pero tanto ésta como su estilo siguen en la línea de su origen ganto-brujense. Se observará, por ejemplo, que *San Miguel* está inspirado en el de Memling, mientras que la *Piedad* revela la influencia de Van der Goes. La hispanización es el resultado de la voluntad del pintor de traducir a su propio lenguaje las obligaciones e ideas derivadas del contrato.

San Pedro, Piedad y San Pablo
Predela del Retablo de San Miguel

SAN ANDRÉS

Hacia 1505-1508

Madera de pino

73,5 x 51,5 cm.

Museo provincial. Salamanca

DESCRIPCIÓN

El apóstol que lleva el libro y su atributo, la cruz en X, se yergue en el primer plano de un vasto paisaje montañoso. El primer plano está puntuado con bloques rocosos. El suelo está rítmicamente marcado con pequeños montículos de hierba cuyos ocre y verdes están muy matizados. Un ár-



bol verde esmeralda a la izquierda y un promontorio rocoso en verde muy claro a la derecha sirven de tramoyas espaciales para señalar el plano medio. Más allá, un sendero conduce a un recinto fortificado. Entre los árboles animados con acentos luminosos, un toque de color rosa señala una mansión. A lo lejos, una serie de colinas verdosas se escalonan al pie de una cadena rocosa casi diáfana. La claridad y la palidez progresiva de los tonos ocre y verdosos evocan el aire soleado. Esta luz vaporosa subraya la actitud tranquila y melancólica del santo cuyo drapeado está modelado por el blanco con sombras rosas del abrigo, el traje es de un azul verdoso.

RESEÑA HISTÓRICA

Post (V, 1934, pág. 324) ha formulado la hipótesis de que la obra procede del mismo retablo que el fragmento de la predela de la Universidad (cat. 13), cuyas figuras

efectivamente son comparables. En este caso se trata de una de las seis figuras previstas para las puertas. Pero también hay que tener en cuenta otro encargo más tardío hecho a Juan de Flandes para el retablo del hospital universitario que se menciona en el *libro de Claostros* del año 1508. El 24 de julio, después de haber decidido definitivamente sobre la petición de aumento de Juan de Flandes por su trabajo en el retablo de la capilla universitaria, la Comisión encarga a sus delegados que discutan con el pintor su proyecto de retablo para el hospital:

«En Salamanca, XXIII dias de Jullio de MDVIII años...»

Comisión del retablo del hospital.

Yten todos los dichos Señores dixeron que, porque el ospital tiene necesidad de un retablo, que cometen a Villasandino e Frias que hablen con Juan de Flandes, e lo refieran en claostro lo que acudieren cerca dello. Testigos unos de otros». (Archivo Universitario Salamanca, n.º 5. Libro de claostros, fol. 108bis.)

Apenas un mes después (el 16 de agosto de 1508) se contrató a un entallador de Salamanca, Antón de Lurrena, para realizar la arquitectura y los adornos según el plan que presentó:

«Contrato del retablo del espital del Estudio que a de haser de talla Anton de Lurrena, vecino de Valladolid. En Salamanca a XVI de MDVIIIº años Anton de Lurrena, entallador vecino de Salamanca, se obligo et tomo a cargo de haser un retablo de madera e talla para el espital del Estudio de Salamanca en la manera syguiente conforme a la muestra que el dicho Anton de Lurrena tiene fecha (etc.).»

Al final del texto, Juan de Flandes es citado como experto para controlar la obra: *y a de ser fecho a contntamiento de la Universidad conforme a la muestra, a vista de maestros e de Juan de flandes, pintor...*

El 14 de septiembre de 1508 se adopta la decisión de confiar la realización de los cuadros a Juan de Flandes, decisión motivada por la eminencia del arte del pintor de quien se espera un trabajo de la misma calidad que la de las tablas de la capilla universitaria. La Comisión toma la precaución de fijar un límite al precio: 30.000 maravedíes y solicita al pintor que abandone el hospital donde había instalado su taller según una cláusula del contrato del 2 de septiembre de 1505 relativo al retablo anterior:

«En Salamanca, jueves XIII de Setiembre del dicho año [1508], ...

El retablo del hospital se haga.

Yten fablaron sobre el retablo que se ha de faser en el hospital del Estudio e acordaron que, porque Juan de Flandes es tan excelente pintor, que se le de a haser, con tanto que lo faga tan bueno en perfeccion como el de las Escuelas e con la ystoria e como esta acordado e que no se le de mas de fasta treynta mill maravedis e que no espere que se le han de gratificar une blanca, aunque esta condicion no se asiente en el contrato. E cometieron que faga el contrato a los doctores Castro e Carera e dieronles poder de haser lo otro siguiente en forma.

Yten mandaron que Juan de Flandes no este en el hospital. (Archivo Universitario Salamanca, n° 5. *Libro de claostros*, fol. 128 v° 129. *Publicado en parte por* M. GÓMEZ MORENO, 1913, 1914, p. 326.)

Después de este documento el *libro de Claostros* ya no nos da más rastros ni del pintor ni del retablo. Es posible que Juan de Flandes no haya aceptado esas condiciones y que haya rechazado ese trabajo como lo supone Gómez Moreno (1913-1914, p. 326), quien observa acertadamente que no figura en acta ningún contrato con Juan de Flandes como tampoco existen cuentas para ese retablo. Pero no se puede excluir el hecho de que hubo un conato de realización puesto que tan sólo un año después se puede encontrar el contrato oficial del pintor para las tablas destinadas a agrandar el *Retablo mayor* de la Catedral de Palencia (cat. 16-18). Ninguna otra prueba documental permite situar su salida de Salamanca.

La hipótesis de Post, según la cual el *San Andrés* podía haber formado parte del retablo de la capilla universitaria no carece de fundamento puesto que el contrato de 1505 cita 6 «ymagenes» en el programa. Pero entonces habría que reconsiderar la idea propuesta por Eisler (1959), de que el panel que representa a *San Miguel y San Francisco* del Metropolitan Museum de Nueva York, formaba parte de ese retablo. Aunque también son figuras aisladas, su concepción de figuras vivientes situadas en nichos (bastante semejantes a las que han sido conservadas de la predela de ese retablo) es muy diferente de la adoptada para el *San Andrés*. Las dos hipótesis son plausibles y no se excluyen la una a la otra, si se tiene en cuenta un texto del *libro de Claostros* del 4 de julio de 1508 (fol. 99)

que transmite una solicitud de aumento de pago para el retablo de la capilla. En su petición, Juan de Flandes, consigna el tiempo que ha dedicado a la obra y a los «mejoramientos» que aportó a ella: ... *porque Juan de Flandes, pintor, presentó una petición en que en efecto dixo que, en el retablo que fiso, gastó mucho tiempo e fiso mejoramiento*. En este contexto, se podría pensar que el *San Andrés* ha podido ser eliminado. Pero nada es seguro...

DESCRIPCIÓN

Estos tres cuadros pertenecen a la predela de ese vasto retablo-fachada dorado y policromado que se eleva hasta las bóvedas de la catedral. La arquitectura, de estilo plateresco, enmarca estatuas de santos y de santas y unas tablas pintadas que evocan escenas de la vida de Cristo. El conjunto, que

como en el conjunto de los cuadros de la predela, mediante una perspectiva nivelada y mediante un juego de cesuras y de bastidores laterales. En primer término se establece un vínculo mediante la terraza cubierta de guijarros y los personajes. Así, la masa rocosa y los personajes del grupo del Tránsito de la Virgen del *Calvario*, según una línea oblicua opuesta, hacen pareja con



Tablas centrales de la predela del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia, en su disposición original
El *Calvario* se encuentra en la actualidad en colección particular madrileña [véase página contigua]

es el resultado de varias modificaciones, está coronado con un enorme calvario esculpido y centrado en un tramo mediano más amplio que incluye las figuras talladas de la Virgen de la Asunción y del patrono de la catedral San Antonino de Apamea.

Diez de estos cuadros son de Juan de Flandes y representan sobre la predela el *Getsemaní*, el *Arresto de Cristo*, *Cristo con la cruz auestas*, *El Santo Sepulcro*, la *Resurrección* y la *Cena de Emmaús*; en el segundo nivel el *Ecce Homo* y el *Noli me tangere* (es decir, el Encuentro de Cristo y María Magdalena después de la Resurrección); en el tercer nivel, la *Anunciación* y la *Natividad*.

Las dos tablas del cuarto nivel, la *Visita* y la *Adoración de los Magos*, son de un discípulo castellano del maestro. Un duodécimo cuadro de Juan de Flandes, que representa el *Calvario*, fue retirado del retablo en la segunda mitad del siglo XVI y adquirido durante los años cuarenta por un coleccionista madrileño. Este *Calvario* pintado estaba situado en el centro de la predela, entre el *Cristo con la cruz auestas* y *El Santo Sepulcro*, a los que rebasaba con su altura en unos diez centímetros. Estas tres escenas estaban puestas de relieve por sus formatos y sus composiciones, a la manera de un tríptico que llamase la atención hacia el centro de la predela.

Se estableció una continuidad espacial,

la parte derecha del *Cristo con la cruz auestas*. El soldado que se yergue de espaldas, a la derecha del *Calvario*, está presentado en oposición al personaje contiguo, el profeta que nos mira, aislado también en primerísimo plano, en el *Santo Sepulcro*.

El tríptico también se perfila por los juegos de profundidad y de distribución del conjunto de los personajes. Tanto en el *Cristo con la cruz auestas* como en *El Santo Sepulcro*, las figuras principales se suceden como sobre un friso paralelo al plano del cuadro. Por el contrario, un semicírculo de personajes llama nuestra atención hacia el Cristo crucificado, que está realizado por la grandeza del paisaje del *Calvario*, un circo rocoso dominado por la inmensidad del cielo. En ambas composiciones laterales el vínculo está subrayado además por los acentos medianos.

El conjunto de los cuadros del retablo ha sido concebido a la manera de un políptico con uniones verticales y laterales y variaciones de perspectiva en función de la altura de las escenas.

Para la inserción material de las tablas en la arquitectura, el pintor ha reservado un amplio borde blanco cuya línea de demarcación corta literalmente todos los elementos que bordean la composición. Son cesuras espaciales, subrayadas mediante pilas-tras y entablamentos que parecen orlas en miniatura. El pintor ha hecho que estos

cuadros se destacaran del conjunto esculpido al tiempo que acerca a los espectadores a las figuras principales, aislándolas en el primer plano de la escena.

RESEÑA HISTÓRICA

EL CONJUNTO

Gracias a los contratos y a las cuentas del *Libro de las Obras* y, por añadidura, gracias a las actas capitulares de la catedral de Palencia, ha sido posible reconstruir con bastante exactitud la historia de este retablo. Dicha historia ha sido publicada con todo detalle por el canónigo archivero JESÚS MARTÍN PAYO (1953) y en el *Corpus de los Primitivos Flamencos* (VANDEVIVERE, 1967, págs. 30-42). La importancia de la obra ha merecido que el cronista de Palencia, don Alonso de Madrid, la citara en la *Silva Palentina* que escribió entre 1536 y 1539.

El origen del retablo está asociado a la intervención personal del obispo Diego de Deza. La importancia de la donación explica que el nombre de ese mecenas haya quedado relacionado con él, ya sea en los documentos de los archivos o en las fuentes literarias. Y a pesar de las numerosas e importantes modificaciones que se han ido produciendo hasta el siglo XVII, la obra realizada bajo las órdenes de ese prelado subsiste en gran parte y lleva todavía sus armas. Cuando en 1520 se abrió un concurso para realizar su policromía, el anuncio del mismo resume muy bien el sentido de esa primera iniciativa: *El reverendísimo Señor Don Diego de Deza, Arzobispo de Sevilla e obispo que fue de Palencia ha hecho hacer a su costa un grand retablo de talla al romano y ymaginería para la capilla mayor de esta santa iglesia*. Este texto pone en evidencia el estilo renacentista de este retablo que fue concebido según el modelo del retablo, desaparecido, que el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza mandó realizar para su Colegio de Santa Cruz de Valladolid, y ello, desde antes de 1494. La arquitectura *al modo e manera de lo antiguo y romano* también fue ejecutada por el mismo entallador de Valladolid, Pedro de Guadalupe, bajo la dirección del arquitecto del Colegio, Lorenzo Vázquez.

El 23 de agosto de 1506, el notario capítular hace constar que Pedro de Guadalu-

pe ha acabado de tallar los elementos de la arquitectura depositados en una sala del hospital de San Antolín, anejo a la catedral, que sirvió de ámbito de trabajo durante el tiempo que duró la empresa del retablo. Un año antes, Diego de Deza había llamado al gran escultor de Burgos, Felipe Bigarny, para que creara las estatuas y los relieves historiados de su retablo. Esta obra de *ymagi-*



nería se llevó a cabo bajo el episcopado de Juan Rodríguez de Fonseca. Las transformaciones del proyecto inicial se debieron originariamente a la intervención de este prelado. En 1509 se acababa la construcción del nuevo coro de los canónigos, iniciado en 1504 por Diego de Deza y proseguido por Fonseca, cuya memoria quedaría asociada a él gracias al trascoro. Ese mismo año se decidió el desplazamiento de la capilla principal, originando la necesidad de agrandar el Retablo Mayor destinado en un principio al espacio más restringido de la actual capilla del *Sagrario*. El primer documento que plasmaba esta modificación es el contrato con Juan de Flandes de 19 de diciembre de 1509. Bigarny acababa justamente de terminar, dos meses antes, el conjunto del programa esculpido previsto por Diego de Deza. Nada estaba todavía en su sitio. Juan de Flandes murió antes de que los cuadros estuvieran montados. Hasta el 3 de marzo de 1518, bajo el episcopado de Juan

Retablo Mayor de la Catedral de Palencia
Adviértase, en la parte inferior y
tras el remate cupuliforme del *Sagrario*,
el hueco ocupado en su origen
por la tabla del *Calvario*
[véase página anterior]



Detalle del *Ecce Homo*
Retablo Mayor
Catedral de Palencia

de Velasco (1514-1520), no se firmó el primer contrato para la ampliación de la arquitectura del retablo con el entallador de Palencia Pedro Manso. En el preámbulo de este contrato se recuerda que el retablo tiene que ser agrandado, sobre todo, en altura. Lo esencial de los trabajos de Pedro Manso consistía en añadir un piso, en crear un nuevo coronamiento y acondicionar dos nuevos tramos verticales para recibir los cuadros que Juan de Flandes ya había pintado. Este coronamiento debía acoger un calvario y será la obra que Juan de Valmaseda esculpió un año después. El documento precisa que los elementos deberán ser tallados de acuerdo con las mismas formas que las realizadas por Pedro de Guadalupe. De ahí la dificultad de diferenciar las partes realizadas por Guadalupe de las de Pedro Manso. El 14 de mayo de 1522, los representantes del Capítulo se declaran satisfechos con la obra de Pedro Manso y de sus ayudantes.

A partir de este momento ya se podía policromar el retablo. Para ello, desde el 23 de mayo de 1520, los canónigos habían firmado un primer contrato con unos pintores doradores de Burgos. Contrato éste que fue anulado y hasta el 2 de mayo de 1525 no se llegó a un acuerdo definitivo con los pintores doradores de Burgos, Alonso y Andrés de Espinosa. Estos últimos pidieron que se hiciesen nuevos cambios en el retablo. Con este fin, el Capítulo contrata a los entalladores de Palencia, Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza. Este acta, fechada el 3 de mayo de 1525, apenas da más detalles, refiriéndose simplemente al contrato de los pintores doradores de 2 de mayo del mismo año. Sin embargo, el segundo contrato firmado con el mismo fin, con Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza, fechado el 30 de septiembre de 1525, es más explícito. Los artesanos deberán, entre otras cosas, realizar el nuevo coronamiento del retablo (sustituyendo al de P. Manso) así como el molde parejo que enmarca lateralmente al retablo. Como lo observa Jesús San Martín, su papel consistió sobre todo en ejecutar los trabajos de acondicionamiento solicitados por los pintores doradores. Vale la pena observar que en ese momento el retablo ya estaba erigido por encima del altar de la capilla principal. Esta erección debió de hacerse entre 1520 y 1522. Pero el Capítulo no dejó constancia

de la finalización de la policromía y la colocación definitiva del Retablo mayor hasta el 8 de mayo de 1527. La presentación actual del Retablo tampoco es la misma que la de 1527. Durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII se introdujeron cambios relativamente poco importantes que se limitaron al tramo central, como veremos más adelante. El basamento actual, de madera, jaspeada, se sitúa, por la proporción de sus moldes, hacia finales del siglo XVIII. Los textos no permiten hacerse una idea de cómo era el basamento original.

Hasta después de la muerte del pintor (1519) y de los cambios realizados en la arquitectura del retablo hacia 1585, no se colocaron las pinturas. Dichas modificaciones perturbaban hasta tal punto el plano original que hubo que intervenir en las tablas de Juan de Flandes. Este es el origen de los repintes que ocultan las partes ahora visibles de los bordes blancos que Juan de Flandes había reservado para que sus cuadros fuesen colocados en el marco arquitectónico. Además, el *Cristo con la cruz a cuestas* y *El Santo Sepulcro*, fueron acortados a izquierda y derecha respectivamente, cosa que provocó la supresión de un travesaño lateral del dorso y la apertura de junturas entre las planchas que forman las tablas.

LOS CUADROS DE JUAN DE FLANDES

El contrato de Juan de Flandes de 19 de diciembre de 1509 estipula que el pintor deberá realizar un conjunto de 110 cuadros destinados a la ampliación del retablo. El programa iconográfico y las dimensiones quedan precisadas en dicho contrato.

El precio se fija en 500 ducados (= 187.500 maravedíes) que se pagarán en función de la marcha de los trabajos. Los materiales serán a cargo del pintor, excepto en lo que se refiere a las tablas que le fueren entregadas ya completamente preparadas. La suma es considerable si se la compara con los 300.000 maravedíes pagados por la arquitectura de Guadalupe y las esculturas de Bigarny (22 estatuas, dos grandes grupos y un relieve) previstos en el primer proyecto. Sin embargo, el plazo impuesto es muy breve: tres años. Posiblemente por eso se estipula en el contrato que el pintor, al tener que pintar con su propia

mano, debe permanecer en Palencia y trabajar todos los días y ello cuando el invierno fuese más benigno, pues es particularmente rudo y largo en la Tierra de Campos...

Las cuentas establecidas por el notario capitular, Alonso Paz, incluyen su copia del contrato en el *Libro de las obras*. Aunque no nos permiten seguir el ritmo del trabajo, sí dejan suponer que este último sufrió algunas alteraciones posiblemente atribuibles a otros encargos. Primero de todo, en la catedral, el *Descendimiento de la Cruz* y la *Piedad*, que posiblemente fueron incluidas en el programa hacia el final del trabajo y poco tiempo antes de la muerte del pintor, en 1519, cuando ya se había iniciado la ampliación de la arquitectura. Estos dos cuadros, que nunca llegaron a montarse, permanecieron en la catedral hasta los años cuarenta, fecha en la que pasaron a una colección privada de Madrid. Fuera de la catedral, el retablo de la iglesia de San Lázaro, posiblemente un encargo de Sancho de Castilla, allegado del obispo Fonseca, hecho a Juan de Flandes cuando trabajaba para el *Retablo Mayor*. Debió de haber confusiones en las cuentas. No parece que el Capítulo hubiera respetado sus contratos, posiblemente porque tampoco el pintor había respetado los suyos al aceptar contratos de fuera. Al parecer, no hubo ningún tipo de conflicto, pero se puede comprobar que, aunque la suma se pagó en su totalidad, cerca de una décima parte fue la viuda del pintor quien la recibió. Sea como fuere, lo que sí es cierto es que el pintor empezó su trabajo en 1510 y terminó los 11 cuadros previstos en el contrato de 1518 cuando se firmaba el contrato con el entallador Pedro Manso para terminar la arquitectura. De las cuentas también se puede inferir que en 1514 más de la mitad de los cuadros estaban pintados.

Ya hemos dicho que Juan de Flandes nunca vio sus cuadros en el retablo. El montaje no se realizó hasta 1522 al concluirse el trabajo del entallador Pedro Manso y sus colaboradores. La erección está explícitamente mencionada en el contrato de 1525 para la policromía. Ese año se produjeron nuevas modificaciones, mucho más reducidas, debidas a dos entalladores de Palencia (Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza). Estos cambios acarrearón una nueva disposición de los cuadros. Como pue-

de observarse en las obras, los cuadros fueron agrandados (el *Ecce Homo* y el *Noli me tangere*), la pintura del añadido puede encontrarse en los bordes de colocación de la mayoría de los cuadros. Esos pequeños añadidos de pintura en los bordes fueron ejecutados sobre los cuadros ya colocados. La policromía de la obra, confiada a unos pintores doradores de entre los mejores de Bur-



gos, concluye en 1527... más de 20 años después del primer contrato del retablo.

Los documentos permiten autenticar estas obras con una certeza absoluta. Por el contrario, su fecha de ejecución es menos precisa, aunque se la pueda situar de manera segura entre 1510 y 1515. Por esta razón, este conjunto constituye una de las bases más sólidas para los catálogos de los Primitivos Flamencos.

CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

El cortejo que se extiende en la terraza rocosa parece detenerse en el rostro ensangrentado de Cristo que mira al espectador con una dulzura trágica que contrasta con la violencia caricaturesca del verdugo. La imagen maniquea del verdugo se refuerza con la visión de la ciudad incendiada, premonición del Juicio Final, reflejada en su

CAT. 16

CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

1510-1518

Madera de tilo

115,5 x 148 cm.

coraza, mientras que la realidad del mal se subraya con la herida doliente de la pierna.

La realidad concreta de la historia se manifiesta en numerosos detalles: la desolación del paisaje iluminado por el sol poniente, la torre central por la que asoman dos espectadores, el cesto de ropa de la Verónica, presentada como una lavandera sorprendida en su trabajo, la herradura en el sue-

variación original sobre un motivo que el pintor ha podido ver en el Tríptico de Jan Joest del trascoro de la catedral de Palencia.

EL SANTO SEPULCRO

El pintor se ha inspirado en un procedimiento teatral de Van der Goes para crear



Cristo con la cruz auestas
Detalles del Cristo y el sayón



lo. Los símbolos se confunden con la realidad cuyos detalles impulsan de nuevo a la meditación. Así, los rubíes que se descubren entre las rocas expresan el significado redentor de la sangre de Cristo derramada a sus pies.

La actualidad de la escena está indicada por la presencia del rey Fernando de Aragón que aparece, a la derecha, al lado de un joven heraldo que toca la trompeta. Su expresión de tristeza compasiva, que responde a la de Simón de Cirene, es, en cierto modo, un ejemplo para el espectador.

Se observará cómo el pintor ha monumentalizado aquellas figuras que reflejan las fuentes iconográficas. Entre ellas, se encuentran el verdugo y el caballero, de espaldas, que le precede a la altura de la torre central: estas figuras podrían haber sido inspiradas directamente por el gran *Cristo con la Cruz a Cuestas*, grabado de Schongauer, o, indirectamente, por su influencia sobre Memling (por ejemplo, en el *Retablo de la Pasión* de Turín). Se observará, asimismo, que la herida del verdugo es una

una imagen nueva del tema, paralela, por primera vez en un retablo pintado, a los grandes Santos Sepulcros esculpidos del siglo XV que conservaría como recuerdo de su país de origen.

La figura monumental de un profeta, a la entrada del recinto funerario, dirige la escena introduciéndonos en el drama. Destaca por su manto rojo y dirigiéndonos una mirada intensa nos invita a penetrar en la composición para contemplar el cuerpo trágico de Cristo, su última mirada paralizada por la muerte. La dirección de la representación está a cargo del personaje en busto, vestido de negro, que aparece al fondo del espacio, bajo el óculo. Esta figura que mira con insistente atención al profeta, nos sugiere la imagen de un espectador ideal situado en el centro del drama. Se ha identificado aquí un autorretrato de Juan de Flandes, es el mismo personaje que aparece en busto, a la derecha, entre la muchedumbre de la *Multipliación de los panes* del Político de Isabel, en el Palacio Real de Madrid. El instrumento metálico que

sostiene es un compás de punta seca, como el que utilizó el pintor para trazar los círculos del óculo, instrumento que aparece a partir del siglo XVI entre los objetos simbólicos que representan a la pintura. La asociación de este busto con el óculo recuerda a la de Van Eyck entre el espejo circular y el ojo del pintor. Esta imagen de la mirada ejemplar del pintor que materializa el



sentido del misterio, es paralela a la de la lechuza. Posada sobre la pared en ruinas que obstruye el óculo, la lechuza, que se vuelve en dirección a Cristo, representa a la noche, pero, sin duda, también, la ceguera de los infieles. Por el contrario, la imagen de la fidelidad es sugerida por el perro que medita al pie del sepulcro delante de unos huesos viejos y entre piedras preciosas que predicen visualmente el Reino de Dios. El aspecto devastado de la cripta y del sarcófago llegan a producir la sensación del tiempo devastador, que se acentúa a través de la luz que penetra por el tragaluz. La luz subraya el tema litúrgico de la representación al destacar la nube de incienso que sale del calderón que sostiene la santa mujer que está dando la espalda al profeta. Es, indiquémoslo, la primera representación en pintura del efecto de opalescencia que Leonardo da Vinci describía en sus notas en la misma época...

Ese sentimiento físico del tiempo que el pintor ha plasmado mediante la atmósfera luminosa y el realismo hipersensible de los objetos, acentúa su visión meditativa.

La radiografía, que ha revelado numerosos cambios, ha permitido comprobar que el cuadro ha sido objeto de una excepcional investigación. Así, la tapa de la tumba

que se alza en el extremo derecho, es una corrección (que recubre parcialmente el ropaje de José de Arimatea) que responde a la intención de centrar mejor la composición y de aumentar su intensidad. Este elemento, por desgracia, ha quedado disminuido debido al acortamiento sufrido por la tabla al ser instalada en el retablo después de la muerte del pintor.



A la izquierda:
Detalle de las santas mujeres
en el *Santo Sepulcro*
y esquema de reconstrucción
de la primera composición de la tabla,
según las radiografías,
el examen del soporte y las
dimensiones que aparecen en el contrato

A: Sector cortado de la tabla primitiva.
B: Parte de la superficie pintada suprimida
por la reducción de dimensiones

LA RESURRECCION

El cuerpo luminoso del Resucitado está tealizado por su belleza hierática y el manto rojo que le rodea con su mandorla viviente. La tensión ascensional está subrayada en el detalle: el Cristo todavía se apoya ligeramente en el asta de su estandarte, mientras que sus pies empiezan apenas a alejar-



CAT. 18

LA RESURRECCIÓN

1510-1518

Madera de tilo

116 x 79 cm.

A la derecha:
Detalles de la cabeza y escudo
de uno de los soldados de la *Resurrección*



se del suelo. El realismo que debe expresar la verdad milagrosa se encuentra en los sellos de cera intactos que marcan la cerradura de la tumba. Este verismo sostiene el contraste entre la imagen sobrenatural de Cristo y las imágenes triviales y algo pesadas de los guerreros. Sus cascos llevan el reflejo apocalíptico de la condena, como en el *Cristo con la Cruz a cuestas*. También encontramos la imagen opuesta de las piedras preciosas, a los pies de Cristo. Sus heridas están limpias en relación con las de su cadáver en *El Santo Sepulcro*. El cambio está subrayado en el paisaje evocador de las altiplanicies castellanas todavía bañadas por la bruma. El cielo auroral, turquesa, está animado por el vuelo de las golondrinas y de una cigüeña. El viento que agita el estandarte, el manto y los cabellos de Cristo aumentan aún más la sensación de un espacio aéreo y diáfano, cuya pureza es como el signo natural de la Resurrección.

El rostro y la silueta de Cristo recuerdan la obra de Memling, mientras que la composición recuerda a las miniaturas gantobrujenses de finales del siglo XV. La integración de esta iconografía flamenca al contexto castellano se manifiesta no sólo en el paisaje, sino también en los accesorios de los soldados. Un escudo hispano-moro, enorme, aparece en primerísimo plano. La opulencia de sus borlas verde oscuro contrastan con los desgarrones y las grietas del cuero claro, el guerrero dormido, con el rostro señalado, lleva un turbante que sustituyó al casco previsto inicialmente, como lo revela la radiografía.

Estas cuatro tablas que fueron adquiridas por el Prado en 1952, formaban parte de un retablo dedicado a la vida de Cristo, que con otras cuatro tablas que representan la *Anunciación*, *Natividad*, *La Adoración de los magos* y el *Bautismo de Cristo* conservadas en la National Gallery de Washington, constituyen los elementos que se conservan. Justi, en 1887 (pág. 167) y Mayer en 1909 (pág. 519) mencionan seis de los cuadros (todos excepto la *Adoración de los Magos* y el *Bautismo de Cristo*) indicando su pertenencia al retablo del coro de la iglesia de San Lázaro de Palencia. Señalan que incluían una copia de una *Virgen con el Niño* de Andrea de Sarto: la arquitectura del retablo es calificada de «moderna». Las actas del Cabildo de la catedral de Palencia, del que dependía la iglesia parroquial de San Lázaro, permiten precisar que este «retablo moderno» fue realizado poco después de 1761. En efecto, el acta de la reunión del Cabildo de 12 de octubre de 1761, hace referencia a la próxima restauración de este retablo «muy deteriorado a causa de su notoria antigüedad»:

«Viernes 3 de octubre de 1761 (...)

3.º El Señor Canónigo Nevares puso en la consideración de el Cabildo, que el Retablo de la Capilla Mayor sita en la parroquial de San Lázaro, y que es de Patronato de Don Sancho, no estaba con la decencia correspondiente por estar muy deteriorado a causa de su notoria antigüedad, y por lo mismo parecía conveniente, que el Cabildo como Dueño que es de la referida Yglesia providenciase afin de que el Patrono de dicha Capilla no ubiese omission en la decencia que corresponde, y hallendose a la sazón [fol. 7, Vº] presente el Señor canonigo Capella mayor, hizo presente, que en esa atención se estaba haciendo un Tabernáculo muy decente sin perder de vista hazer en adelante el Retablo quanto se proporcione (...)

Palencia, archivos de la catedral, Actas capitulares, fol. 75, r.º y v.º del año 1761.)

Podemos suponer, que fue con motivo de esta restauración cuando se retiraron del conjunto la *Adoración de los Magos* y el *Bautismo de Cristo*. Este retablo fue encargado por el fundador de la capilla principal de San Lázaro, Don Sancho de Castilla, que desempeñó un importante papel político y militar en la corte de los Reyes Católicos (junto a los cuales participó en la toma de Granada); asimismo, fue preceptor del Infante Don Juan. Como Señor de

la ciudad de Palencia, el 4 de abril de 1506 recibió el juramento de fidelidad a la ciudad del obispo Juan Rodríguez de Fonseca. Fue entonces cuando se ocupó de la fundación de su capilla en el coro de la iglesia de San Lázaro de Palencia. La concesión del patronato es autorizada por Juan Rodríguez de Fonseca y las condiciones, aprobadas por el Cabildo de Palencia, se incluyeron en ac-



tas el 8 de diciembre de 1508. Entre los numerosos capítulos de la fundación figuran en primer lugar la reconstrucción de la Capilla central y su decoración:

«Primeramente, por quanto ay ciento myll maravedis de juro perpetuos para el dote de las capellanyas y de los capellanes y para los moços de coro y para la fabrica de la dicha capilla y ha dos años que rentan para ello; e al presente como aun no esta fecha la capilla ni ay los dichos capellanes, ny pueden resydir ny gozar hasta que la dicha capilla esta acabada, y aquella se deve hazer y edificar ante todas las cosas. Por ende, instituyo y ordeno que lo que rentaren los dichos ciento myll maravedis de juro, que son para el dicho dote de las capellanyas y capilla, en este dicho presente año de myll y quinientos y ocho y los otros tress años venideros de quinientos y nueve y quinientos y diez y quinientos y onze, e con mas las dichas otras dosientas que yo tengo en dineros de lo que se retendo la dicha renta despues que le dicho Don Sancho mi higo fallecio, que se gasta y distribuya en hazer y edificar de nuevo la dicha capilla de cal y de canto, segund que lo ordenare, y en fazer el retablo para la dicha capilla (...)



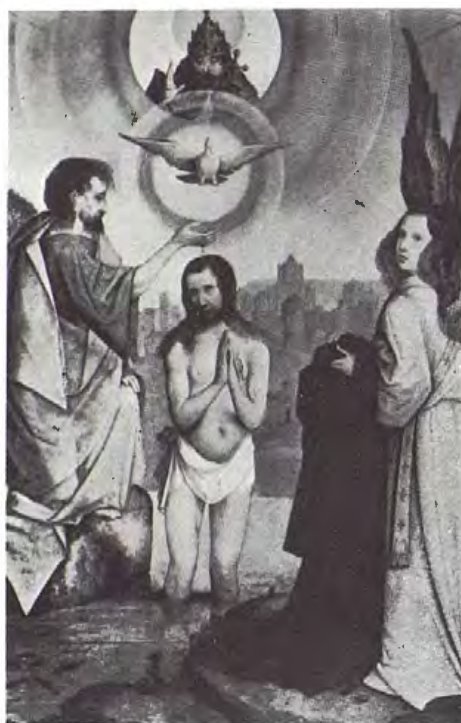
Anunciación y Natividad
Tablas procedentes del Retablo del Coro
de la Iglesia de San Lázaro, de Palencia.
Washington. National Gallery
(Colección Kress)



Adoración de los Magos y Bautismo de Cristo
Tablas procedentes del Retablo del Coro
de la Iglesia de San Lázaro, de Palencia.
Washington. National Gallery
(Colección Kress)

(Palencia, archivos de la catedral, *Concesión Concordia y capitulaciones de la Capilla Mayor de San Lázaro, Año de 1508*, armario 10, legajo 1, n.º 5, fol. 12 v.º).

Es muy probable que este último sea el retablo del que se rehízo la arquitectura poco después de 1761 y cuyos cuadros se conservan actualmente en el Prado y en la National Gallery de Washington. No hemos



encontrado ningún documento que permita atribuir esas tablas a Juan de Flandes. Pero, por su estilo y su factura tenemos la certeza de ello. Estas obras son las que están más cerca de los cuadros pintados por Juan de Flandes para el *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia. Este evidente parentesco, que ya había sido advertido por Justi, ha sido reconocido unánimemente.

Bermejo (1962, pp. 28-29) ha señalado con acierto, la acentuación de las tendencias estilísticas que se observa en el *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia, especialmente: «la tendencia a presentar las figuras a gran escala y absolutamente en primer término». La acrecentada intensidad de las formas y la sintetización del espacio son consecuencia de la intención del autor de adaptar aún más su lenguaje de miniaturista a los imperativos de la visión de los grandes retablos-fachada castellanos.

Esta evolución, que se muestra claramen-

te al compararlo con las composiciones similares del *Político de la Reina Isabel*, debe de responder al mismo tiempo al «influjo ejercido sobre el artista por la devoción castellana que prefería las escenas dramáticas concentradas a la placidez de los paisajes con lejanías y con episodios diversos» tal como señala Sánchez Cantón. Como dice este autor: «el afán por aumentar la emoción» empuja al pintor a acentuar la expresión de los gestos y de las actitudes, a veces, hasta la «gesticulación».

Debido al estado borroso y sucio de la superficie de los cuadros del Prado hay que tener cuidado con las diferencias en el colorido y en la delicadeza de los detalles. Estos poseen la misma cualidad de notable realismo.

El ambiente luminoso sigue reniando la misma importancia para verter el clima religioso en términos concretos. Así, vemos cómo el realismo de las materias deterioradas por el tiempo crea un clima intenso en el *Milagro de la Resurrección de Lázaro*: la osamenta, en primer término, y las grietas de la lápida sepulcral, el aspecto ruinoso evocado por el recinto del viejo cementerio con su capilla cuya antigüedad es evocada por los huecos de la techumbre de plomo. Ese ilusionismo que transforma en perlas negras los ojos de Lázaro acentuando la realidad sobrenatural de su aparición fuera del sepulcro. Lo mismo sucede con la paloma del *Pentecostés* o con la señal terrena de los pies de Cristo en la *Ascensión*. En el *Pentecostés*, el virtuosismo de la pincelada en que se apoya el realismo plástico, destaca la importancia de la columna y de los tronos de estilo plateresco. La monumentalidad plástica es acentuada por la osadía de los acordes cromáticos entre los cuales el blanco y los más extraordinarios tonos, en dicromía, desempeñan un papel fundamental.

Justi, al igual que Bermejo, considera con razón que esas obras son muestra de la evolución final del pintor. Estilísticamente se sitúan a continuación de las tablas de la catedral de Palencia. La confusión de las cuentas de este retablo no han permitido establecer una cronología precisa entre ambos conjuntos, aunque sí han sugerido la relación entre ellos que, por otra parte, refleja la existente entre los comitentes.

Como hipótesis y siguiendo las indicaciones del estilo, podemos suponer que el re-

tablo de San Lázaro se inició cuando ya estaba muy avanzado el de la catedral; podría darse la fecha de 1514, año en que el obispo Fonseca abandona Palencia. En cuanto a la fecha de su terminación, debe situarse poco antes de la muerte del pintor, dada la amplitud del programa, análogo al del *Retablo Mayor* de la catedral.



CAT. 19/20/21/22

TABLAS PROCEDENTES
DEL RETABLO DE SAN LÁZARO
MUSEO DEL PRADO

CAT. 19

RESURRECCIÓN DE LÁZARO

CAT. 20

ORACIÓN EN EL HUERTO

CAT. 21

ASCENSIÓN

CAT. 22

PENTECOSTÉS

1514-1518

Madera de tilo y pino

110 x 83 cm. cada tabla

Madrid. Museo del Prado

SAN JUAN BAUTISTA

Hacia 1518-1519

Madera de tilo

159 x 73 cm.

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

El cuadro procede del convento de Santa Clara de Palencia (POST, XII, 2, 1958). Lo que nos hace suponer que la obra, que procede de un retablo semejante a los otros de Palencia, fue encargada por el patrono de la iglesia, el almirante Fabrique Enríquez, otro importante allegado de los Reyes Católicos y admirador como ellos del arte flamenco.



El manierismo de la figura, cuyo rostro recuerda al de Cristo en el *Noli me tangere* del Retablo Mayor de la catedral de Palencia, así como el modelado de las formas que evoca el italianismo naciente en Bigarny, nos indica que se trata de una de las últimas obras de Juan de Flandes.

La gran mugre y los numerosos repintes del ropaje ocultan las cualidades pictóricas originales. El plasticismo del rostro y de los

pies, así como el realismo material y atmosférico de algunos detalles (la cuerda deshilachada, el libro, las piedras y la lejana vista de una ciudad castellana) expresan el arte del maestro. En el suelo, las piedras preciosas y la ramita sobre la piedra, revelan su gusto por el realismo sugestivo de los detalles. Se trata de imágenes de la misión del Precursor, que preparará el camino al Redentor.

El éxito de la pintura de Juan de Flandes en Castilla no sólo se manifiesta en la importancia de las obras que le encomendaron, sino de manera más tangible todavía, en la profunda huella que su obra dejó en los pintores que la vieron o que le frecuentaron en Palencia. No es pues una exageración hablar de una escuela de Juan de Flandes en la Tierra de Campos.

Esta concepción más matizada y meditativa se opone a la tradición gótica hispano-flamenca. Oposición ésta que tiene su paralelo, en la escultura, con la aparición en el medio castellano, de Felipe Bigarny. Los primeros imitadores del pintor flamenco intentan conciliar estas dos tendencias contradictorias. Mientras tanto, en los años 1520, el italianismo tiende a suplir, en es-

JUAN TEJERINA (?)
Anunciación y Nacimiento
Paredes de Nava. iglesia de Santa Eulalia



Una serie de numerosos rerablos, pintados durante la segunda y tercera décadas del siglo XVI, dan fe del entusiasmo que suscitó este pintor con su actividad o con sus obras de Palencia. Esta influencia se hace patente en composiciones, grupos o personajes aislados, tipos humanos, paisajes o detalles característicos como por ejemplo el reflejo de la ciudad en llamas sobre las corazas, o las piedras preciosas diseminadas por el suelo. Además de los colores, incluso algunas fórmulas técnicas han sido adoptadas fielmente por determinados discípulos como ese empleo sistemático del trabajo sobre el fresco con los dedos o con el anta del pincel.

Esta influencia se combina al principio con la hispano-flamenca de Pedro Berruguete. Este pintor castellano de Paredes de Nava, cerca de Palencia, reelabora la aportación flamenca de acuerdo con un concepto más escultural que minimiza el ilusionismo de las materias, mientras que la dureza angulosa de sus volúmenes y su gusto por los fondos de oro, contrastan con los matices expresivos, la suavidad atmosférica y la amplitud aérea del espacio de Juan de Flandes.



ta combinación, la tradición puramente castellana de Berruguete. Mayer, Post y Angulo han investigado este fenómeno y han identificado la marca del maestro flamenco en algunos pintores todavía anónimos como el *Maestro de Becerril* y el *Maestro de Astorga* o el *Maestro Benito*.

Este último es un pintor de Palencia, como lo testimonian los archivos de la catedral. La única obra que se le puede atribuir, gracias a las actas capitulares de la catedral de Palencia, es el *Martirio de las once mil vírgenes*, todavía *in situ*. Esa gran batalla se sitúa hacia 1531 y muestra la combinación de la influencia de Juan de Flandes y del rafaelismo nascente. Precisamente será la influencia del arte de Rafael y del romanismo en general, la que ponga fin a principios del segundo tercio del siglo XVI a esa «escuela» tan fecunda de Juan de Flandes. *Maestro Benito* también está citado, en 1522, en las cuentas de Juan de Flandes para el *Retablo Mayor* de Palencia. El pintor está asociado con otro, de Paredes de Nava, Juan Tejerina, que recibe en prenda un pequeño tríptico como garantía por el aval que ellos dieron al Capítulo en previsión de posibles discusiones con la viuda del fla-

ANUNCIACIÓN
DISCÍPULO DE JUAN DE FLANDES
Hacia 1515
Tabla de pino
98,5 × 76 cm.
Ayuntamiento de Palencia

menco referentes a las cuentas. Este testimonio indica que ambos pintores debieron pertenecer al entorno de Juan de Flandes.

El *Martirio de las once mil vírgenes* del Maestro Benito, está emparentado estilísticamente con el estilo del Maestro de Becerril, aunque se aparta algo de él por su rafaélismo. Esto ya lo había observado Post, al tiempo que se mostraba reticente en identificar a ambos. Angulo ha definido con acierto la obra del *Maestro de Becerril* (apelación debida al *Retablo de San Pela-yo*, procedente de Becerril de Campos y que desde 1945 está en la catedral de Málaga), subrayando el italianismo de esas pinturas, marcadas por grabados de Marcantonio Raimondi y por la influencia conjunta de Pedro Berruguete y de Juan de Flandes. El sabio español, como Post, le ha atribuido las dos tablas del *Descendimiento de la Cruz* y de *El Santo Sepulcro* del Museo Diocesano de Palencia cuyo estilo, muy gráfico, está impregnado de las fuentes de su italianismo: los grabados. Son dos variaciones muy personales de los cuadros del mismo tema pintados por Juan de Flandes para la catedral. De otro discípulo muy diferente, son los retablos de Santoyo y de Paredes de Nava. Se trata de un verdadero imitador que plagia las composiciones y los personajes de Juan de Flandes con un oficio a veces vacilante e impregnado de la obra de Pedro Berruguete en la que también se inspira. Podría tratarse de Juan Tejerina, originario de Paredes de Nava, citado en 1522 con Maestre Benito a propósito del cierre de las cuentas de Juan de Flandes. La hipótesis encuentra cierto fundamento en las relaciones estilísticas y técnicas entre los retablos de Santoyo y de Paredes de Nava y la *Visitación* y la *Adoración de los Magos* que todavía figuran en el *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia, por encima de los cuadros de Juan de Flandes. Ambas tablas fueron encargadas sin duda hacia 1518, fecha del plan de ampliación del retablo debida al entallador Pedro Manso. Posiblemente fueron pintados en el momento o después de la muerte de Juan de Flandes, a quien sin duda alguna el capítulo se hubiera dirigido para modificar el programa iconográfico propuesto en 1509 por el obispo Fonseca. En 1527, fecha de la finalización del retablo, ampliado ya, debían de estar colocadas en su sitio. Ambas obras revelan una evolución en relación con el retablo de Pa-

redes de Nava, que podría situarse hacia 1515. El italianismo está insinuado en ellas, al menos en la *Visitación*.

ANUNCIACIÓN

Este cuadro, por su poesía cristalina, el encanto de sus tonalidades rosas, ocre y azules, es una de las obras maestras de la escuela de Juan de Flandes e incluso de la pintura de principios del siglo XVI en Castilla la Vieja. La influencia del maestro flamenco se combina con la de Pedro Berruguete. Del maestro castellano conserva la plástica escultórica en los pliegues de los personajes, refinándola por su pincelada delicada y preciosista. El grupo del ángel y de la Virgen recuerdan de manera muy evidente a la *Anunciación* de Berruguete de la Cartuja de Miraflores y del Retablo Mayor de Paredes de Nava donde puede encontrarse un atril y un jarrón con flores de lis muy semejantes. El vano que se abre al paisaje, muy eyckiano, recuerda igualmente al fondo de la tabla de Miraflores. La huella personal de Juan de Flandes se aprecia muy claramente en los colores, cuyo preciosismo está acentuado en un sentido casi abstracto. Lo mismo sucede con los tipos humanos, en particular con la cabeza de la Virgen, que recuerdan a los del retablo pintados por Juan de Flandes en Palencia. También, las piedras diseminadas detrás del ángel... Cierta influencia de Juan de borgoña nos explicaría el drapeado teñido del italianismo del lecho. El italianismo del pilar que abre el espacio, está muy inspirado en el de Juan de Flandes.

Mayer, basándose en un dato documental erróneo, ha querido identificar a ese pintor con un hipotético «Juan de Flandes II», hijo del gran pintor. No obstante, se puede comprender que se haya querido transferir a la vida un parentesco estilístico de esa naturaleza. La relación que hace Post con el Maestro de Becerril (1947), p. 456) no carece de fundamento por el parentesco que establece entre el tratamiento pictórico, muy gráfico, delicado y preciosista. Si hubiese que pensar en el Maestro de Becerril ésta sería una de sus primeras obras.



PREDELA DEL RETABLO
DE LA VIDA DE LA VIRGEN
JUAN TEJERINA (?)

Hacia 1520
Tabla de pino
48,5 x 209,5 cm.

Iglesia Parroquial de Santoyo
(Palencia)

El retablo al que pertenece esta predela es un típico ejemplo de la mezcla de influencias entre las que predomina la marca de Juan de Flandes.

En el cuerpo del retablo, dos escenas muestran que el discípulo se ha inspirado al mismo tiempo en el *Retablo Mayor* de la catedral (*La Natividad*) y en el retablo de San Lázaro (*La Anunciación*). En la pre-

por ejemplo, la *Presentación en el Templo*, inspirado en ese tríptico, reproduce la figura del profeta de *El Santo Sepulcro* de Juan de Flandes. El *Calvario* es una copia reducida del del *Retablo Mayor*. Ocurre lo mismo con el *Cristo con la cruz auestas* que presenta influencias del gran *Cristo con la cruz auestas* grabado de Schongauer (el Cristo y sus verdugos). Este grabado posi-



Conjunto del Retablo de la Vida de la Virgen
Iglesia Parroquial de Santoyo (Palencia)

blemente estaba en poder de Juan de Flandes quien pudo haberlo utilizado personalmente para el *Retablo Mayor* pero con mucha más libertad. Este retablo es forzosamente posterior a las obras de Juan de Flandes, esto es, posterior a 1518 y estilísticamente son anteriores a las dos tablas añadidas al *Retablo Mayor* por Juan de Tejerina (?) entre 1525 y 1527.

Los numerosos arañazos que marcan el *Cristo con la cruz auestas* y el *Calvario* encima de los verdugos, son las huellas, con una antigüedad de por lo menos más de medio siglo, de una piedad cuya intensidad empujó hasta la agresión contra las imágenes de los malvados.

dela (compuesta de cinco tablitas que son sucesivamente la *Presentación del Templo*, *Jesús entre los doctores*, *Cristo con la cruz auestas*, el *Calvario* y la *Piedad*), el pintor ha reproducido personajes y composiciones de las tres largas tablas que ocupaban el centro del *Retablo Mayor*. Combina estos modelos con los que inspiran el *Tríptico de la Pasión* de Jan Joest, traído de Flandes en 1505 y colocado por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca en el centro del trascoro de la catedral de Palencia. Así

VISITACIÓN
CON UN MONJE DONANTE

JUAN TEJERINA (?)

Hacia 1525

Tabla de pino

52 x 36 cm.

Madrid. Museo del Prado

Procedente de la iglesia de San Lázaro de Palencia, fue adquirida por el Prado en 1928 y calificada por Sánchez Cantón (1954, pág. 2) de entre los cuadros de Juan de Flandes de «obra de taller» o de «deca-dencia extrema». En realidad, puede ser atribuida al mismo pintor que el del reta-blo de Santoyo, probablemente Juan Tejerina. Corresponde a esa evolución, más italianizante, que se encuentra en los dra-peados de la *Visitación* del *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia, que podría ser atribuida a ese pintor, quien sin duda co-nocía a Juan de Flandes, pues se hace fia-dor de la viuda del maestro flamenco ante el Cabildo de Palencia. Dejando de lado esta evolución, se puede comprobar un gran parentesco entre las dos figuras principales y la misma escena del retablo de Santoyo. La influencia de Juan de Flandes es eviden-te, tanto en lo que respecta a las figuras co-mo en lo que respecta al paisaje e incluso en el motivo del rubí del primer plano.

Desde el punto de vista iconográfico, se observará el simbolismo del coro de ánge-les que llevan ramos frondosos y una rama de lis que exaltan la maternidad virginal de María reconocida por Santa Isabel y objeto de la devoción del monje arrodillado en postura de donante.

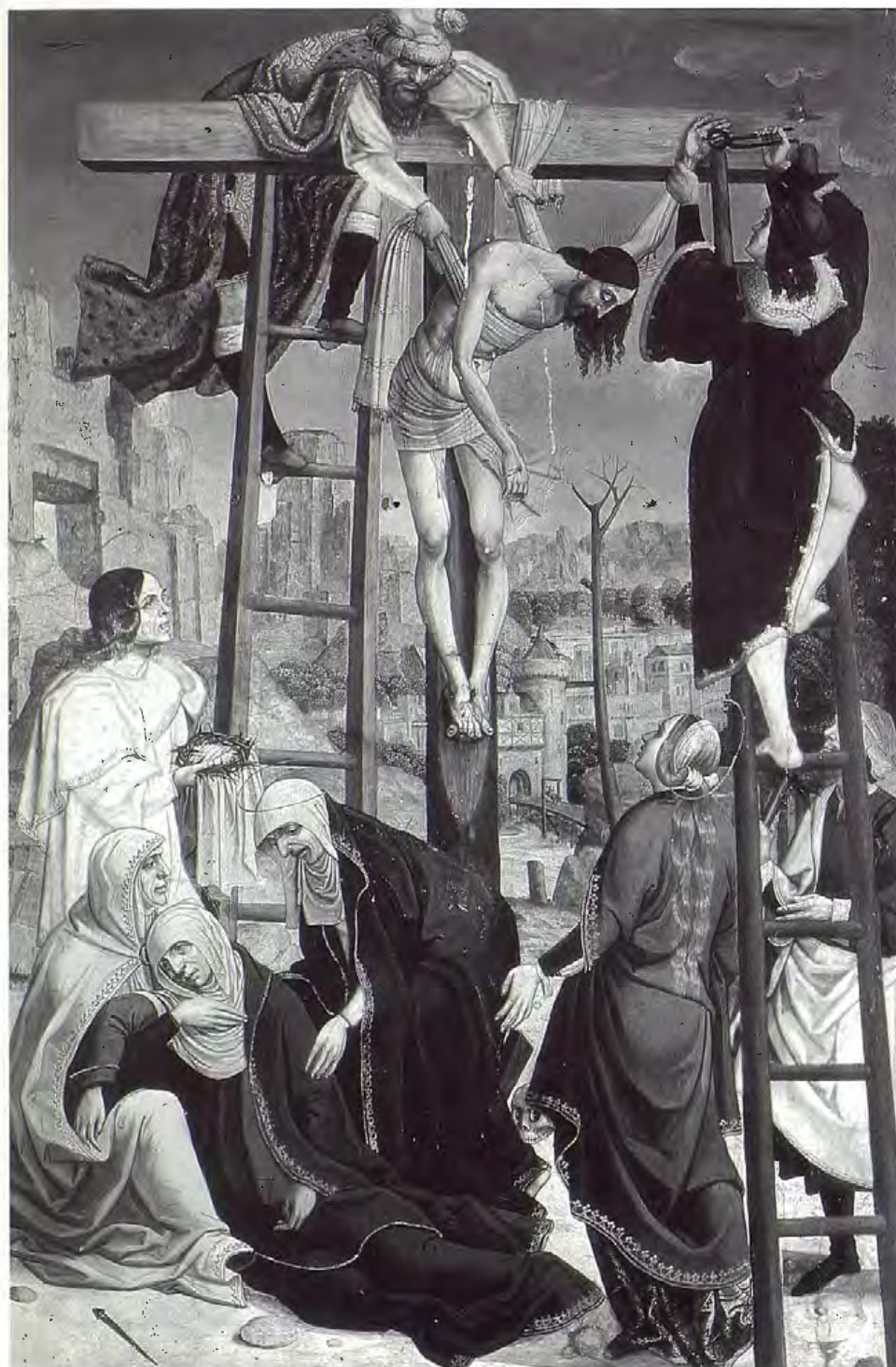


DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ
MAESTRO DE BECERRIL

Tabla de pino

110 x 75,5 cm.

Palencia. Museo Diocesano



Post (1950, p. 431) ha subrayado los préstamos muy evidentes de las obras pin-
radas por Juan de Flandes para el Retablo
Mayor de la catedral. El italianismo de es-
te imitador tan original, ha sido revelado
por don Diego Angulo Iníguez (1937, págs.
15-24). También se manifiesta en ciertos
drapeados, en las actitudes y en el decora-
do. Esto ocurre, por ejemplo, en la tumba
adornada de putti del *Santo Entierro*. En
el *Descendimiento de la Cruz* el paisaje,
con sus rocas ruñiformes, traduce también
la influencia de Durero. Este pintor se ca-
racteriza por un estilo muy lineal, debido
posiblemente a la influencias de los graba-
dos en los que se ha inspirado. Los colores,
muy vivos, se inscriben estrictamente en el
boceto del dibujo. Su originalidad puede
apreciarse comparando el *Santo Sepulcro*
con el Juan de Flandes, en el que se ha in-
spirado tanto en la composición como en de-
terminadas figuras. Igualmente ha repro-
ducido la búsqueda de la atmósfera trans-
formando la evocación del sepulcro en una
visión fantástica de masas rocosas bañadas
por la luz y horadadas por la sombra.

SANTO SEPULCRO
MAESTRO DE BECERRIL
Tabla de pino
110 x 75,5 cm.
Palencia. Museo Diocesano



ANGULO INIGUEZ (D.)

El Maestro de Becerril, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, p. 15-24.

Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga, en *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, p. 229-232.

Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, XII), Madrid, 1955.

BERMEJO (E.)

Juan de Flandes (Artes y Artistas), Madrid, 1962.

BERNIS (C.)

Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V (Artes y Artistas), Madrid, 1962.

BERTEAUX (E.)

La Renaissance en Espagne et au Portugal, en *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (bajo la dirección de A. MICHEL) IV. *La Renaissance*, París, 1911, p. 817-991.

BRANS (J.V.L.)

Isabel la Católica y el Arte Hispano-Flamenco, Madrid, 1952.

Vlaamse schilders in dienst der Koningen van Spanje (Keurreeks van het Davidsfonds, n.º 76-1959-4), Lovaina, 1959.

CAGIGAL (M.)

Capilla de Santa Ana en Cervera del Río Pisuergra (Palencia), en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, 1924, p. 40-41.

CEÁN BERMÚDEZ (J.A.)

Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, II, Madrid, 1800, p. 119.

CROWE (J.A.) y CAVALCASELLE (G.B.)

The Early Flemish Painters, Notices of their Lives and Works, Londres, 1857.

DE COO (J.) y REYNAUD (N.)

Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes, en *Archivo Español de Arte*, t. L. II, 206, 1979, p. 125-144.

DE LA TORRE (A. y E.A.)

Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica. II. 1492-1504, Madrid, 1956.

DE LA TORRE (E.A.)

Maestro Antonio Ynglés, pintor, en *Fernando el Católico y la cultura de su tiempo (V Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Estudios V)*. Zaragoza, 1961, p. 167-172.

DE SCHRYVER (A.)

De miniaturkunst te Gent, en catálogo de la exposición: *Gent, duizend jaar kunst en cultuur: Bockkunst... Miniaturkunst, Gent, Bijlokeuseum*. 21 junio-31 agosto 1975, Gante, 1975, p. 329-330.

EISLER (C.)

Juan de Flandes' Saint Michael and Saint Francis, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XVIII, 1959, p. 129-137.

FOLIE (J.)

Les Œuvres Authentifiées des Primitif Flamands, en *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, VI, 1963, p. 183-256.

FRIEDLÄNDER (M.J.)

Neues Über Meister Michiel und Juan de Flandes, en *Der Cicerone*, XXI, I, 1925, p. 249-254.

Juan de Flandes, en *Der Cicerone*, XXIII, Berlín, 1930, p. 1-4.

GÓMEZ MORENO (M.)

La capilla de la Universidad de Salamanca, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VI, 1913-1914, p. 321-329.

GUDIOL RICART (J.)

Pintura Gótica (Ars Hispaniae, IX). Madrid, 1955.

Œuvres inédites de Jean de Flandres, en *Miscellanea prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, 1957, p. 113-119.

HAVERKAMP BEGEMANN (E.)

Juan de Flandes y los Reyes Católicos, en *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952, p. 237-247.

HULIN DE LOO (G.)

Juan de Flandes, en *Trésor de l'Art Flamand du moyen âge au XVIIIème siècle. Mémorial de l'Exposition d'Art Flamand Ancien à Anvers, 1930. I. Peintures*, Bruselas, 1932, p. 49-51.

JUSTI (C.)

Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. 3. Gerhard David, en *Zeitschrift für Bildende Kunst*, XXI, 1886, p. 133-140.

Juan de Flandes. Ein niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen, en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, VIII, 1887, p. 157-169.

Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens, I, Berlín, 1908, p. 291-343.

LAVALLEYE (J.)

Collections d'Espagne. (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles) 2, Amberes, 1958.

MAYER (A.L.)

Studien zur Quatrocentomaleri in Nordwestkastilien, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, Berlín, 1909, p. 508-528.

MILICUA (J.)

Palencia Monumental (Los Monumentos cardinales de España, XVII), Madrid, 1954.

MORENO VILLA (J.)

Un pintor de la Reina Católica, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, p. 276 y ss.

ORTEGA GATO (E.)

Blasones y Mayorazgos de Palencia, en *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, n.º 3, 1950, p. 5-270.

PÄCHT (O.)

The Master of Mary of Burgundy, Londres, 1947.

PARDO CANALÍS (E.)

Iconografía de Fernando el Católico, Zaragoza, 1963.

PORTELA SANDOVAL (F.J.)

La escultura del siglo XVI en Palencia, Palencia, 1977.

POST (CH.R.)

A History of Spanish Painting, IV. The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain, Cambridge (Mass.), 1933; V. *The Hispano-Flemish Style in Andalusia*, Cambridge (Mass.), 1934; IX. *The Beginning of the Renaissance in Castille and Leon*, Cambridge (Mass.), 1947; X. *The Early Renaissance in Andalusia*, Cambridge (Mass.), 1950; XII. *The Catalan School in the Early Renaissance*, 2.º tomo, Cambridge (Mass.), 1958.

REVILLA VIELVA (R.)

Retablo Mayor de la Santa Iglesia Catedral de Palencia, en *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, n.º 5, Palencia, 1951, p. 91-100.

El Tríptico de Fonseca en el Trascoro de la S.I. Catedral de Palencia, en *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, n.º 2, 1949, p. 113-128.

REYNAUD (N.). Cfr.: DE COO (J.) y REYNAUD (N.)

SÁNCHEZ CANTÓN (F.J.)

El Retablo de la Reina Católica (Archivo Español de Arte y Arqueología, VI, n.º 17), Madrid, 1930.

El Retablo de la Reina Católica (Addenda et corrigenda), en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, p. 151.

Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica, Madrid, 1950.

Las adquisiciones del Museo del Prado en los años 1952 y 1953 (Archivo Español de Arte, XXVII, 1953), Madrid, 1954.

SAN MARTÍN (J.)

El Retablo Mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos, en *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, n.º 10, 1953, p. 275-312.

THIJSSEN (J.) y VYNCKIER (J.)

Note de laboratoire sur les œuvres de Juan de Flandes et de son école à Palencia et à Cervera, en *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, VII, 1964, p. 234-247.

TORMO (E.)

Otra tabla desconocida de Juan de Flandes, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI, 1918, p. 53.

TRIZNA (J.)

Michel Sittow, peintre revalois de l'école brugeoise (1468-1525/1526). (Les Primitifs Flamands. III. Contribution à l'étude des Primitifs Flamands. 6), Bruselas, 1976.

TZEUTSCHLER LURIE (A.)

Birth and Naming of St. John the Baptist Attributed to Juan de Flandes. A New Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, t. LXIII, 5, 1976, p. 118-135.

VANDEVIVERE (J.)

La cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 10), Bruselas, 1967.

VAN SCHOUTE (R.)

La Chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6), Bruselas, 1963.

VIELVA RAMOS (M.)

Monografía acerca de la catedral de Palencia, Palencia, 1923.

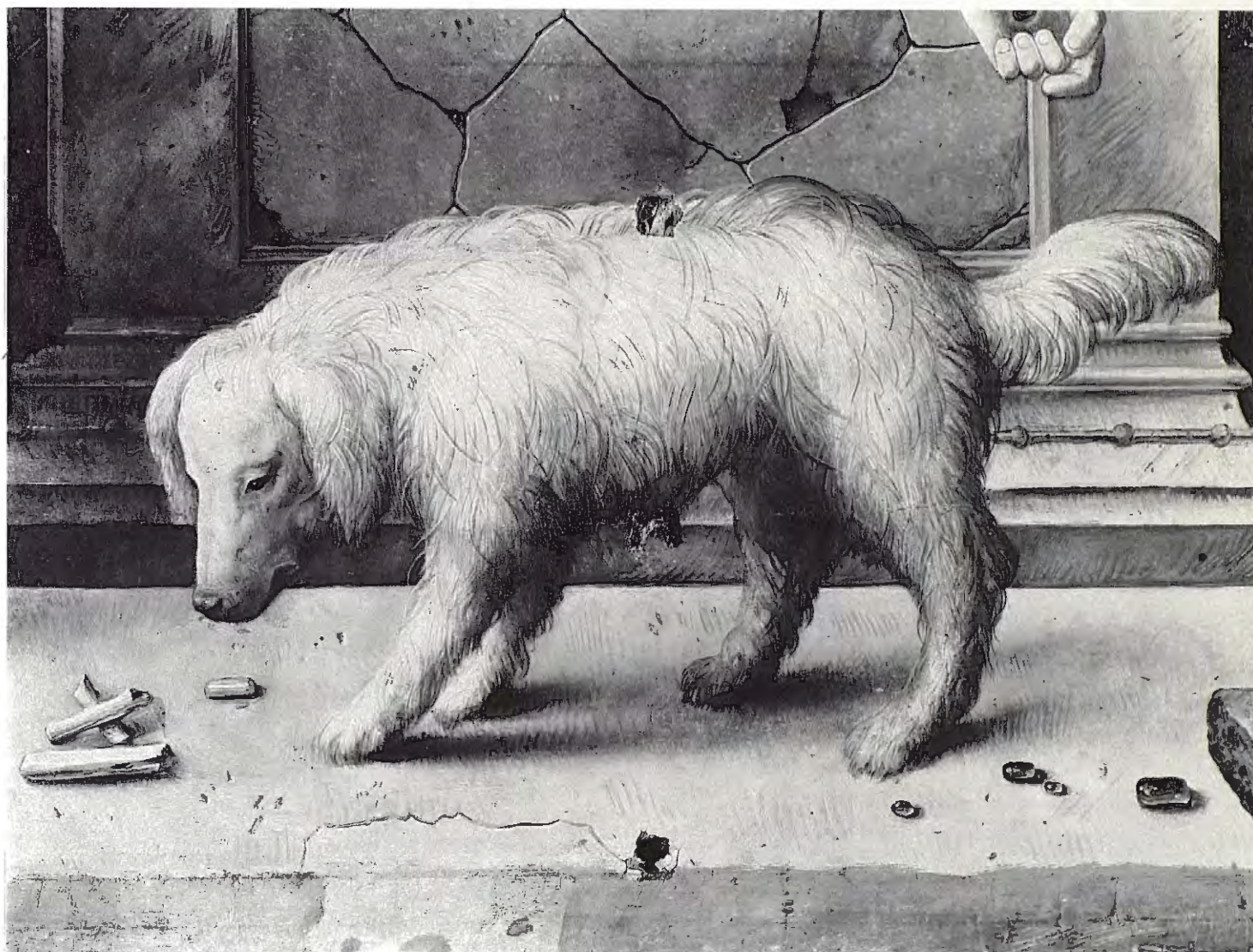
WINKLER (F.)

Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600, Berlín, 1924.

Juan de Flandes, en *Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (bajo la dirección de U. THIEME y F. BECKER), XIX, Leipzig, 1926, p. 278.

ZARCO DEL VALE (M.R.)

Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España, Madrid, 1870.



Detalle del *SANTO SEPULCRO* [Cat. 17]
Palencia. Retablo Mayor de la Catedral

EXPOSICIÓN

Ministro de Cultura
JAVIER SOLANA MADARIAGA

Director del Museo del Prado
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

Comisario
IGNACE VANDEVIVERE

Restauración
ICROA
(Instituto Central de Restauración de Obras de Arte)
MARÍA ÁLVAREZ GARCILLÁN
ERLINDA CABRERO
BORJA SILVA

Coordinación
FERNANDO LÓPEZ LENDÍNEZ

Secretaría
DOLORES MURUZÁBAL
FELICITAS MARTÍNEZ

Montaje
MUSEO DEL PRADO

Seguros
GIL Y CARVAJAL

Transportes
SIT
Transportes Internacionales

CATÁLOGO

Dirección
IGNACE VANDEVIVERE

Edición y diseño
FRANCISCO J. ROCHA

Traducción
JULIA ESCOBAR

Fotografía
ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL MUSEO DEL PRADO
Madrid
ARCHIVO MÁS
Barcelona
CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES «PRIMITIFS FLAMANDS»
Bruselas
INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE
Bruselas
DAVID Y CARLOS MANSO
Madrid
ORONoz
Madrid

Fotocomposición
FLOPPY
Madrid

Fotomecánica
D.I.A.
Madrid

Encuadernación
RAMOS
Madrid

Impresión
JULIO SOTO
Torrejón de Ardoz (Madrid)
Avda. de la Constitución, 202

